د. مي يوسف خليف

تحليل النصوص

مداخل منهجية
في قراءة شعرنا القديم

الجزء الأول

من الجاهلية إلى الأموية

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

تحليل النصوص

مداخل منهجية في قراءة شعرنا القديم

الجزء الأول

تحليل النصوص

" مداخل منهجية في قراءة شعرنا القديم "

الجزء الأول

تأليف

د. مي يوسف خليف

دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

٢٠١٣م

تحليل النصوص
(مداخل منهجية)
الجزء الأول

د/ مي يوسف خليف

الكتاب: تحليل النصوص (مداخل منهجية) الجزء الأول

المؤلف: د/ مي يوسف خليف

تاريخ النشر: ٢٠١٣م

رقم الإيداع: ١٠٢٨٦

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 978-977-463-135-8

الناشر:
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
الإدارة والمطابع:
١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)
تليفون: ٠٠٢٠٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس: ٠٠٢٠٢٧٩٥٤٣٧٤
التوزيع:
٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة
تليفون: ٠٠٢٠٢٥٩١٧٩٥٩
www.dargharceb.com

مقدمة

طالت بنا رحلة قراءة النص القديم، وتعددت حوله الرؤى والأفكار، وتنوعت الاجتهادات، وبات مطلوبًا أن نرسخ في ذاكرة الدارسين أن أية قراءة ينبغي أن تكون بمثابة إضافة وإضاءة للنص أيًا كانت صور اختلاف المنهج أو طبائع الأدوات في استكشاف فضاءات النص ودلالاته.

ومن هذا المنطلق يأتي وجوب ترسيخ المفهوم الحقيقي للعملية النقدية التي تبدأ ـ أولاً ـ بتحليل النص، واستكشاف ما وراءه من أبعاد جمالية، يحكيها التشكيل اللغوي وتعكسها مستويات الأداء الصوتي والتصويري، مع دلالات أخرى نفسية، أو اجتماعية أو تاريخية تحكي المشاهد والوقائع، وترسم الأحداث، والتجارب التي عاشها المبدعون على مدار حقب التاريخ وتركوا أصداءها في قصائدهم ومقطعاتهم.

وقد قصدت من وراء هذه الدراسة إكساب طلاب التخصص القدرة على التوقف طويلاً أمام أبعاد النص، ومحاولة اختراقه، بمقتضى التسلح بالأدوات والآليات المعرفية نقدية كانت أو بلاغية أو لغوية، لعلنا نتجاوز منطق الاستسلام للقول بان المعنى في بطن الشاعر، أو أن نؤثر السلامة بالاقتناع بأقرب الرؤى الناقدة من المنظور المدرسي.

وتظل تربية الذائقة النقدية لدى نشء هذه الأمة وشبابها في حاجة إلى إعمال الفكر، والذوق، والحاسة، والملكة، والأدوات؛ تمهيدًا لاصطناع (حالة) الشغب النقدي، مع خلق حالة من القدرة على المشاكسة والعراك وصولاً إلى استنطاق دلالات النص وأبعاده ورموزه، بمنأى عن محنة الانغلاق في حالة

الانطباع والتأثرية، مع معايشة أكثر صدقًا للتجارب والوقائع والأحداث والمواقف إلى جانب توظيف الأدوات بما يثري النص تحليلاً وتقويمًا.

ولعل التعددية القرائية للنصوص المنتقاة تحقق هذه الرسالة بالصورة المبتغاة.

والله ـ سبحانه ـ ولي التوفيق.

د. مي يوسف خليف

القاهرة ٢٠١١م

المدخل الأول

إلى أدب الحياة الجاهلية

بين القبلية ومستويات التمرد

(١)

على المستوى التاريخي نجد وضوحًا وغموضًا يكتنفان دراسة الأدب الخاص بتلك الفترة المبكرة من فترات الإبداع العربي القديم، فلا خلاف حول نهاية العصر. فهي محسومة ـ يقينًا ـ بمجرد مجيء الإسلام، وما صحبه من تغيُّر في مجرى الحياة العربية، مع تحوُّل بارز في ملامحها التاريخية. أما الخلاف فيظل واردًا حول محاولة التعرف على بدايات العصر، وهو خلاف يتعلق دومًا بالبحث في الأوليات، لاسيما إذا ما اعتمدت الدراسة على التصوُّر الظني، أو ظلت معلقة بالأدلة غير القاطعة علميًا، أو مرتبطة بطرح الآراء وافتراض النظريات التي قد لا ترقى إلى حد اليقين المطلق. بل ربما ازداد الأمر تعقيدًا وصعوبة إذا لم نجد المادة المكتوبة الموثقة التي تسهم ـ بالتأكيد ـ في استكشاف الحقيقة ـ أو الإبانة عن أكبر جانب منها حول تلك الفترات الغائمة تاريخًا الواضحة إبداعًا.

ولم يكن التحديد التاريخي متروكًا لعصرنا، ولا هو رهن بدراساتنا المتتابعة حول أدب تلك الفترة، فقد شارك فيه القدماء، منذ تركوا لنا جوانب من الرؤى المرصودة عبر مصادرنا النقدية الموروثة، حيث تحكي فصولاً من قصة الصراع بين العربي القديم وبين مقومات الحياة والعالم من حوله، كما تعكس تصوره للوجود، وتصور مخاوفه من العدم، وتقف ـ دائمًا ـ عند ظواهر إبداعه وأشكال تعبيره التي احتواها ـ أول ما احتواها ـ وعاء الشعر الجاهلي[١].

---

(١) يمكن الرجوع إلى أشكال الصراع ومستوياته في الكتاب الصادر بهذا الاسم بأجزائه السبعة للدكتور عبدالله التطاوي.

وقد أدلى الجاحظ بدلوه في تلك القضية التاريخية، منذ زعم بأن الشعر الجاهلي " صغير السن حديث الميلاد " حيث تصور أنه حين يضرب بجذوره في أعماق الزمن فربما يتجاوز مائة وخمسين أو مائتي عام، وهو تصور اجتهادي من قبل الجاحظ، أخذت به بعض الدراسات، وتجاوزته أخرى، ونقضته غيرها، لأنه يظل محاصرًا في دائرة الرؤية النظرية التي تعوزها الأدلة والحجج، ويصعب القطع فيها ببرهان علمي مقنع. ولكنها ــ على أية حال ــ تظل مؤشرًا دالاً على قدم تاريخ هذا الشعر بصورة تحكيها لنا نماذج الإبداع التي تعارف عليها القوم، فصدروا عنها حتى بدت قاسمًا مشتركًا يجمعهم، ويدخل في إطارها ما جاء مضادًا لتلك النماذج من مظاهر الإبداع الأخرى التي كشفت عن تمرد أصحابها، أو جاءت في سياق اللون الخاص لأبنائها(١).

وعند غير الجاحظ تواترت الدراسات المتعلقة بمحاولة تصنيف مدارس الشعر في تلك الفترة، كما ظهرت محاولات للتوثيق يحدوها السعي إلى الاطمئنان إلى مصادرها، أو ضمان صحة مادتها، مع الثقة في سلامة رحلتها الطويلة الشاقة، فكانت رؤية محمد بن سلام الجُمَحي حول إمكانية وقوع الانتحال في الشعر الجاهلي، وكانت إثارتها من قبله بمثابة محاولة للاطمئنان إلى سلامة تلك الأصول المبكرة، وعدم المساس بمادة إبداعها، وكانت أدلته الكاشفة ــ بالدرجة الأولى ــ عن مخاوفه من إمكانية الإضافة والتغيير من خلال توالي أجيال الرواة من السلف إلى الخلف، حتى تأتي مراحل التدوين وتتبلور مدارسه، وتتجلى اتجاهاته، وتتضح قسماته وملامحه الكبرى من خلال ما دونته مصادرنا النقدية والأدبية(٢).

---

(١) تراجع في هذا السياق دراسات تاريخ العصر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف الدكتور يوسف خليف ودراسات تحليل الشعر الجاهلي ومنها كتابنا القصيدة الجاهلية في المفضليات، وكتاب بطولة الشعر الجاهلي.

(٢) يمكن العودة إلى تفاصيل موقف ابن سلام وغيره من نقادنا القدامى في كتب المصادر ومنها كتابنا (مصادر تراثية).

بدأت تجليات الحياة الجاهلية في الوضوح من خلال تراكم ذلك النتاج الأدبي المتميز الذي حار في أمر تقسيمه الباحثون، ومن ثَمَّ ظلت الافتراضات بمثابة المحور الأساسي لقسمة العصر، وبدأ النظر في أولياته منذ حرب البسوس، إلى حرب داحس والغبراء، إلى يوم ذي قار، وكأنها كانت الحروب الكبرى التي أمكن الاستناد إليها في استقراء إبداع الفترة دون خوف من شبهة المغالطة، أو تغيير الحقائق؛ خاصة إذا ما تعلق الأمر بأخص ما عاشه ذلك المجتمع القديم على المستوى الحربي القتالي قبل أي اعتبار آخر(١).

وبذا كانت البداية المتوقعة منذ حرب البسوس، وإن ظلت الخيوط غائمة غير تامة النسج، كما ظلت الصور غير قاطعة الدلالة، لاسيما أن ما وصلنا من القصائد الكاملة لم يكن ليأخذنا في سبل واضحة عبر مراحل التطور الفني منذ ظهور الأوليات، فما كانت إحالة امرئ القيس المشهورة إلى بكائيات الطلل عند ابن حزام – أو ابن خذام – إلا باعثًا على المزيد من الحيرة والقلق والتساؤل حول شخصية ابن حزام – أو ابن خزام – هذا؟ وكيف كان حديث الطلل لديه ؟ خاصة أننا عدمنا علمًا واضحًا بما نظمه أو أبدعه. فإن جئنا إلى المهلهل بن ربيعة باعتباره أول من هلهل الشعر – على حد تعبير القدماء – ظلت الرؤية غائمة أيضًا، وإلاَّ فأين البدايات الحقيقية ؟ وأين صور التطور التي أصابت حركة الإبداع ذاتها ؟ وأين صور التحوُّل والتغاير بين إنتاج المرقشَيْن مثلاً – الأكبر والأصغر – وبين إبداع الحصين بن الحمام المري، أو بشر بن أبي خازم الأسدي، أو أوس بن حجر، أو الطفيل الغنوى أو غير كل واحد من

(١) يراجع مقدمة كتاب الروائع من الأدب العربي، ج١، (المجلس الأعلى للثقافة)؛ وكتاب دراسات في الشعر الجاهلي للدكتور يوسف خليف.

هؤلاء ؟؟

هنا تظل الحيرة مفتاحًا لدارس ذلك العصر الموغل في قدمه، كما تظل إشكالية البحث غائمة حول أولياته، معلقة بنظريات متضادة بين عربي وغربي، وتظل معها تصانيف المدارس الفنية رهنًا بتغليب عنصر ــ أو عناصر بعينها ــ على بعض ما سواها، وبذا ظهر القول بمدرستي الطبع والصنعة، أو العفوية والتروي، أو المباشرة والتصوير، وكلها تدور في أفلاك متقاربة بسبب من افتقاد الأدلة المرجحة لليقين الكامل حول تلك المرحلة على وجه التحديد[1].

وبصرف النظر عن القول بالبدايات (الرجز أو المقطوعات)، فإننا نظل في مأزق بحثي حول مرحلة التأصيل الأولى، إلا من خلال ظهور القصيدة التي حكت لنا ــ في مختلف أشكالها ــ جوانب بارزة من تلك الحياة؛ فكانت سجلاً لتاريخ العرب، وكانت ديوانًا لحياتهم، تناقلتها الصدور، وعجزت عن تسجيلها السطور في فترة ظلت فيها الكتابة مجرد إحدى وسائل الحياة اليومية، لتسجيل صك تجاري، أو تثبيت مبادئ حلف، أو كتابة دَيْن، أو وثيقة إشهاد، ولو أن الشعر الجاهلي كتب منذ عصره الأول لضاقت شقة الخلاف بيننا حول إشكالياته وقضاياه ومصادره، والقول بتوثيقه أو شبهة انتحاله، أو انتحال بعض قصائده وأبياته[2].

على أن ثمة نمطًا ثابتًا ظل يمثل محور التقاء بين شعراء الأجيال الأولى، ممن صدروا عنه، فلم ينصرفوا كثيرًا إلا إليه، وكان في موازاته أنماط أخرى تحكي قصة الرفض ومنطق التمرد، وتصور محاولات الثورة والتجديد

---

(١) تراجع هذه الظواهر في دراسة مدارس الإبداع المبكر لدى الدكتور محمد الههياوي في الطبع والصنعة في الشعر الجاهلي؛ ودراسة يوسف خليف بعنوان دراسات في الشعر الجاهلي؛ ودراسة سيد حنفي حول مدارس الشعر الجاهلي.

(٢) يمكن مراجعة موقف الدكتور طه حسين في الشعر الجاهلي وما حوله من جدل لدى الدكتور محمد الخضر حسين في نقض الشعر الجاهلي والدكتور شوقي ضيف في العصر الجاهلي والدكتور ناصر الدين الأسد في الشعر الجاهلي ومصادره التاريخية.

والإضافة بشكل أو بآخر(١).

وتظل عناصر الثبات والنمطية معلقة بما نعرفه من زحام مختاراتنا الشعرية لدى شعراء المعلقات ـ مثلاً ـ أو المفضليات، أو الأصمعيات، أو جمهرة أشعار العرب أو غيرها، حيث جمعت تلك المصادر كمّا ضخمًا من صور الإبداع الأدبي يدور في أنساق متقاربة، وتحكمه رؤى متشابهة، أساسها ـ في معظم الأحيان ـ مُعلق بصيغ الطرح الجماعي، وطبائع الموقف القبلي الذي استوعب ـ بدوره ـ مقومات الحياة في أصولها الكبرى، بين أبعاد اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية، تمثلت ـ بشكل بارز ـ في سيادة النموذج الحربي الذي تعارف عليه القوم في ظل شريعة الثأر المطلق، بما لها من قداسة في نفوسهم، وما نجم عنها من تحوُّل المجتمع إلى نموذج حربي شرس، لا تعرف حياته استقرارًا بقدر ما تعرفه من حتمية التنقل، وقانون التمزق والانقسام والقلق؛ وهو أمر يرتبط بطبيعة الاقتصاد الجاهلي ـ أحيانًا ـ والبحث عن مقومات البقاء، أو محاولة إثبات الوجود في زحام حياة خشنة قاسية ومجتمع لا يرحم، فكان القتال أحيانًا كثيرة من أجل ضمان وسائل العيش، أو البحث عن المزيد من الاطمئنان إليها، على نحو ما تحكيه لنا قصة كليب بن ربيعة الذي عرفه القوم " بحامي السحاب"، فكان طاغية عصره بسبب من الإصرار على البحث عن صيغة غير متوازنة من صور البقاء على حساب إذلال الآخرين(٢).

---

(١) على غرار ثورة العبيد وتمرد الصعلوك وغيرهما من حالات الرفض القبلي المشار إليها في دراسة حالة (الصعلكة) التي حللها كتاب (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) للدكتور يوسف خليف.

(٢) ظهرت محاولة تتبع هذا المسار في عدة مقالات حول حرب البسوس تم نشرها في كتاب أوراق في الشعر ونقده للدكتور يوسف خليف بعد رحيله.

ولم يكن الاقتصاد ـ بالطبع ـ هو الصيغة الوحيدة للوجود الجاهلي ـ مع اعتدادنا بخطرها وأهميتها ـ ولكنه أفرز ـ بدوره ـ ضروبًا من العلاقات الاجتماعية أساسها ـ في الأعم الأغلب ـ العنف، ومحورها القوة، وبؤرتها الشراسة والحمق والطيش، ولعلها تتبلور فيما طرحه مثل قول عمرو بن كلثوم ختامًا لمعلقته المشهورة :

إلا لاَ يجهَلَنْ أحدٌ علينا   فنجهلَ فَوقَ جَهلِ الجَاهِلينَا

حيث بدا ذلك (الجهل) أساسًا ركينًا للبقاء في ظل عنف الحياة وشراستها، كما ظل منطق الجهل ـ بهذا المعنى أيضًا ـ معيارًا واضحًا لاستجلاء طبيعة الحياة الجاهلية، وإدراك كثير من معالمها، والتعرف على بعض من قسماتها وملامحها الكبرى.

وبدأت النماذج في الوضوح من خلال شعراء قبليين، كانوا يتشبثون بالصوت الجماعي، فلا يكادون يحيدون عنه ـ ولا كانوا يريدون ـ وإن تباينت أصواتهم بين مطالب الجماعة على مستوى البحث عن الحرب أو السلام، فكانوا ـ في كل الأحوال ـ يرتضون لذواتهم ذلك الذوبان المطلق في أطر " النحن " القبلية، وكانت الذات لديهم قانعة ببقائها في ظلال الجماعة دون سواها، ودون استعداد للتنازل عنها تحت أي من الظروف القهرية مما حكاه قول الشاعر القديم :

وما أنا إلاَّ من غزِيَّةَ إنْ غوتْ   غَويتُ وإنْ ترشدْ غزيَّةُ أرشُدِ

ومن مثل هذا المنطلق يمكننا تفسير ذلك التناقض الواضح بين أصوات الشعراء القبليين حين يبرز منهم دعاة حرب أو دعاة سلام، وكل فريق منهما يتبنى ـ بالضرورة ـ صوتًا قبليًا قبل أن يكون صوتًا فرديًا خاصًا به؛ ذلك أن

تجربته أساسها قبلي بالدرجة الأولى، فما كانت معلقة عمـرو بـن كلثـوم إلا صيحة احتجاج قومي يستغرقه فيها ضمير الجماعة التي تذوب فيها الأنا بشكل شبه تام، وهو صوت قبلي ثوري لا يعرف رحمة ولا هوادة في سبيل البحـث عن السيادة في صورتَيْها القبلية والفردية، وتغليب الهوية على كل ما سواها، وعلى طرف آخر مناقض يرتفع صوت السلام لدى زهير دالاً على نفس العمق في سياق العلاقات القبلية،و صادرًا عن حالة الإشفاق على القوم من هول مـا ألمَّ بهم من ويلات الحروب وتداعياتها، وما أنذرهم به من نُذر الفناء، فإذا به يُوجِّه وينذر ويتوعد في سبيل الدعوة إلى حتمية إتمام الصلح القبلي، والالتزام به، وعدم الخروج عليه، وإذا به يمدح ويثني على دعاة السلام، ممن شاركوا في دفع ديات القتلى دون أن تكون لهم في معارك القبائل ذنب ولا جريـرة، أو ـ على حد تعبير القدماء ـ لم يكن له فيها ناقة ولا جمل[1].

في مقابل هذين الاتجاهين القبليين تتعدد مستويات الإبداع لدى شـعراء العصر، بين بحث عن الهوية الفردية وسط ذلك الزحام القبلي، لتتحـول إلـى ثورة غضب هادر، قد تنتاب الفرد إذا ما عزلته القبلية، أو إذا ما تخلت عـن الدفاع عنه، أو تقاعست دون نصرته، أو حماية إبله أو أمواله، على غرار تلك الوقائع التي طالما صورتها الرواية التي سجلها أبو تمام ضمن حماسته مـن موقف أُنَيْف بن قُرَيطْ من هجاء قومه " بني العنبر " بسبب من تخـاذلهم إزاء رد إبله التي سُرقت، حتى أعادها إليه " بنو مازن "، فراح يمـدحهم ويهجـو

(١) للمزيد من التفاصيل، كتاب أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج١، د. البتطاوي فـي تحليـل معلقة زهير ومعلقة عمرو؛ وكذا كتاب د. سليمان العطـار، ود. صـلاح رزق فـي تحليـل المعلقات؛ وكتابنا الموقف النفسي عند شعراء المعلقات.

قومه، إلى جانب هجائه ـ بالضرورة ـ لمن سرقوا منه إبله من " ذهل بن شيبان " أو " بنو اللقيطة " على حد تصويره[١].

وهكذا مثلت القبيلة أساس الحياة الجاهلية، دون أن يعني هذا أنها ظلت الشكل الوحيد لتلك الحياة، فقد شاركتها قسمة من الأنماط الاجتماعية عبر مدن متحضرة، كانت لها أرصدتها التجارية، والفكرية، والأدبية، فكانت مكة والمدينة والطائف ثلاثًا من تلك المدن الكبرى التي عكست أبعادًا حضارية متميزة في حياة ذلك العصر : على النحو الذي عرض له تفصيلاً الدكتور " جواد علي " ضمن كتابه الكبير " المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام "، وكذلك كان ما ذهب إليه ـ أصلاً ـ محمد بن سلام الجمحي في حواره حول من أسماهم بشعراء القرى، ووزعهم بين تلك المدن بالإضافة إلى اليمامة والبحرين[٢].

ومعنى ذلك أن النموذج السياسي الجاهلي قد أفرز من العلاقات الاجتماعية ما مثّل حياة الأفراد والجماعات معًا، بدءًا في ذلك من علاقات التوتر والعنف، إلى علاقات أخرى بدت أكثر هدوءًا واتساقًا مع الذات ومع الجماعة، وجميعها استوعبت إيقاعات البيئة، وصدرت عنها، وصورت كل ملامحها وقسماتها، خاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار تنوع صيغ التمرد والثورة لدى شاعر عبد مثل عنترة بن شداد حين جمع بين العبودية القبلية وفروسية المقاتل، وبين إبداع الشاعر ونبوغه، وبين رفضه لتنكر مجتمعه له.

---

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام؛ وتعليقات د. خليف في كتاب دراسات في الشعر الجاهلي على تلك الرواية

(٢) يراجع كتاب : مصادر تراثية (للمؤلفة).

وبين أنفة أبيه من نسبته إليه، وكأنما ظلت جريرة أمه " زبيبة " من جرَّاء إنجابها إياه تلاحقه حتى تقوده إلى الدرك الأسفل من تصانيف سلم الحياة الاجتماعية، فكان عليه أن يدفع عن نفسه، وأن يذود عن نسبه، وأن يتبنى المطالبة بحقوقه وحقوق أمه وقرنائه في الحياة، وأن يتشفى من القبيلة وأبناء الحرائر، وأن يسعى حثيثًا إلى نيل صك حريته من واقع فروسيته، حتى تحقق له الأمل الطموح في مصالحة قبلية فرضتها الظروف الحربية، وهيأها له منطق الإغارة على قومه، مما دفعه إلى تصوير دقيق لجوهر تلك العلاقة التي بدأت من التنكر القبلي وتحقير نسبته، إلى الاعتراف الجبري به من خلال بطولته، إلى الاستغاثة القبلية بالفارس المغوار والإلحاح عليه أملاً في إنقاذها من غارات خصومها شاعرًا وبطلاً.

بهذا القياس بَدتْ ثورة عنترة مجرد صيغة من صيغ التمرد، أو هي ــ بتعبير أدق ــ ثورة العبد على التقاليد والنظم الظالمة وأهلها، وسارت في موازاتها صيغ أخرى تحكي مزيدًا من تفاصيل قصة الرفض، وتعكس صورًا أخرى من دوافع الخروج، طرح منها جانبًا تمرد بعض أبناء القبائل إذا ما أحسوا قدرًا من التناقض بين فلسفاتهم الخاصة، وبين فلسفات قبائلهم، وهؤلاء استساغوا لتجاربهم الفردية أن تعلو على كل ما عداها، فصدروا عنها في مواجهة الجماعة أحيانًا، وراح الشاعر منهم ينتصر لقانونه الداخلي على كل ما قد يصطدم به، أو يتصارع معه، فإن وجد ذاته في مجالس المنادمة اتخذ منها له منهجًا وأسلوب حياة؛ ولكنه ــ مع هذا ــ لا يزال مشدودًا إلى قومه وأصدقائه بألف قيد، فكأنه يصطنع مزاوجة صاخبة بين قانونه الفردي الداخلي، وقانون الجماعة الخارجي، معلنًا رفضه لأن يضحي بأي من القانونَيْن

على حساب الآخر على الإطلاق[1].

وربما وصلت الصيغة إلى منتهاها تمردًا وثورة ورفضًا وإعلانًا ومجاهرة لدى فئة من خلعاء القبائل، أو هجناء القوم، أو أغربة العرب أو طرداء المجتمع ممن أعلنوا تمردهم على أنظمته، وسجلوا إصرارهم على رفض منطق التباين الاقتصادي بين فئاته وأبنائه، فآن لهم أن يشكلوا طائفة خارجة عليه صراحة ترفض صيغ العقد الاجتماعي، وتسقط تقاليد الحِمَى القبلي، وتعلو على الذات القبلية، وتنتهك حرمات المال والثروة في سبيل تبني فكر أقطابها الكبار، فكان للصعاليك رؤيتهم الخاصة، وفلسفاتهم الثائرة التي تظل إحدى علامات التحوّل البارزة كما شهدتها ساحة الحياة الجاهلية.

فإن تكشفت لنا طبيعة الحياة من واقع البعد السياسي، أو الاجتماعي، أو الاقتصادي ظلت جوانب أخرى من عصر الجاهلية في حاجة إلى حوار وعرض ومناقشة وطرح، لعلها تحكي ــ من وراء كلٍّ ــ قصة الإبداع الشعري باعتباره من أخص صور النتاج الثقافي لتلك المرحلة المبكرة. فما عرفنا للعرب علومًا بالمعنى التجريبي الدقيق، بقدر ما عرفناه لهم من معارف أساسها احتكاكهم بالبيئة، وخلاصة تجاربهم مع معترك الحياة القاسية التي عاشوها، ولكنا عرفنا لهم ــ أيضًا ــ نبوغًا خاصًا في الإنتاج الشعري الذي برعوا فيه وأكثروا منه، فظهر منهم الأقطاب الكبار من رواة الشعر ومبدعيه، وظهرت أيضًا المدارس الفنية التي تحكي جوانب من قصة ذلك الإبداع، وتعكس ما شهده من تواصل بين سلالات الآباء والأبناء والأخوال، على غرار ما رصدته الدراسات من مدرسة " عبيد الشعر" التي شهدت امتدادًا فنيًا متواصلاً منذ " الطفيل الغنوي "

(١) يمكن مراجعة معلقة طرفة بن العبد بما فيها من أبيات دالة على اغتراب الشاعر عن مجتمعه وانجذابه إليه في آن واحد مع تجليات وجوديته في لوحة الخمر تحديدًا.

و" أوس بن حجر " إلى " بشامة بن الغدير " ثم زهير ابن أخته، ثم كعب بن زهير، ثم الحطيئة، ليظل الامتداد قائمًا بهذا التواصل حتى عصر بني أمية من خلال كُثيِّر، وجميل، وجرير، والفرزدق، والأخطل وغيرهم(١).

وعلى هذا النحو – وما يشبهه – بدا الشعر الجاهلي سجلاً تاريخيًا يحكي فصولاً متجانسة من قصة أيام العرب، ويصور وقائع حروبهم الكبرى ومعاركهم القبلية الداخلية، ويرصد أبعاد صراعاتهم مع الإمارات المجاورة لهم، فكان رصيد الأيام المتلاحقة، وكانت حروب البسوس وداحس والغبراء، وكانت أصداء يوم ذي قار بمثابة كشف عن بعض من جوانب تلك الحياة الحربية المدمرة(٢).

وفي اتجاهات أخرى مقابلة كانت سيرورة إبداع شعراء العصر كشفًا عن طبائع العلاقات الحاكمة لمجتمعاتهم، وانطلاقًا من مناطق الثورة ودوافع التمرد، وتصويرًا لمستويات الرفض أو القبول لكل ما هو قبلي، مما استوحاه الشعراء واستوعبته القصيدة، وكشفت عنه القناع محاور الإبداع الفني المختلفة.

وهكذا طلع علينا العصر الجاهلي بمستوياته المتباينة من صور الإبداع وطرائق النظم، ومن ثم تعددت المصادر الجامعة لنتاج شعرائه : فكانت المعلقات إحدى صور ذلك الجمع للطوال المتشابهات على مستوى البناء الفني،

---

(١) ولعل الدكتور طه حسين قد حل مشكلة انتحال الشعر الجاهلي من خلال اعترافه بتواصل أقطاب تلك المدرسة في كتابه (في الأدب الجاهلي).

(٢) كتاب " بطولة الشاعر الجاهلي : دراسة في عناصر القص "، للمؤلفة؛ وكتاب شعر الحرب في أدب العرب للدكتور زكي المحاسني؛ والدراسات التي تناولت بالعرض والتحليل أيام العرب قبل الإسلام؛ وكتاب الدكتور جواد علي (المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام).

وكأنما تواطأ القوم في عصر الرواية الشفاهية على النظم في إطار ذلك النسق مع الإطالة، مع تعدد الجزئيات والأقسام في بنية القصيدة الواحدة، تلك التي راحت تحكي ــ بدقة ــ قصة الحياة القلقة الممزقة التي طالما عاشتها القبائل المتنقلة في ظلال حركة دائبة غير مستقرة، فكانت القصيدة وعاء فنيًا يستوعب ذلك الضرب من ضروب تلك الحياة، كما استوعب غيرها، وكان أيضًا ذلك اللقاء بين الشعراء حول تلك النمطية المتكررة التي ميزت نتاجهم، والتي ظهر في موازاتها اتجاه آخر صوّرته بقية المجموعات الشعرية التي عرف جامعوها بدرجة عالية من الثقة في مادتهم، على نحو ما تعكسه أصمعيات " الأصمعي "، و" مفضليات " المفضل الضبي، وجمهرة أشعار العرب للقرشي، إلى جانب ما تناثر في مصادر أخرى من نتائج شعراء العصر من قصائد أو مقطوعات أو أبيات عبر المختارات، أو الدواوين، أو ما تناثر منها عبر المصادر الأدبية والنقدية على اختلاف مشاربها ومناهجها.

يظل حصاد تلك المصادر في حاجة إلى تصنيف ودرس وتحليل، وهو ما نهضت به دراسات متعددة كثرت اتجاهاتها، وتنوعت مذاهب أصحابها، بدءًا من محاولة توثيق الشعر والاطمئنان إلى نسبته الصحيحة في بيئته، ومن خلال شعرائه، منذ بدأ الرد على مقولة الانتحال التي تنبه لها من القدماء ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، ورددها من المستشرقين مرجليوث في " أصول الشعر العربي " وعرض لها الدكتور طه حسين بمزيد من التفصيل في كتابه " الشعر الجاهلي". فإذا انتهى تتبع القضية إلى التوثيق ورصد المصادر على نحو ما صنعه الدكتور "شوقي ضيف" و"ناصر الدين الأسد". بدا ذلك الإنتاج في حاجة إلى المزيد من الدرس والتحليل والقراءة، في محاولة لاستقراء جوانب التشابه والثبات والنمطية، إلى جانب صور التمرد الفني التي

حكت جوانب منها المقطوعات، أو القصائد التي وصلتنا بلا مقدمات، مما يحتاج ـ بدوره ـ طرحًا متجددًا لطبائع المدارس الفنية التي عكستها كل تلك النماذج، فكان للمقطوعة أنصارها، وكان للطوال أقطابها، ثم كان ذلك المزيج المتداخل في الدواوين والمختارات بين الفريقين، وكان للتشابه اللغوي بين شعراء الشمال والجنوب ما يدعو إلى الوقوف عنده تحليلاً وتعليلاً على النحو الذي عرض له " بلاشير " و"نيكولسون " و"مرجليوث" و"طه حسين" و" يوسف خليف " وغيرهم. كما كان للبناء الفني الثابت دارسوه الذين شغلوا بتحليله وتركيبه، ودأبوا على البحث عن إشكالياته وأسرار بقائه من خلال اطمئنان كامل إلى استمرارية الرواية الشفاهية حتى عصر التدوين، إلى أن جاء ذلك التزاحم على التدوين بشكل منهجي يمكن للباحث أن يطمئن من خلاله إلى سلامة رحلة المادة الشفاهية المنقولة عبر سلسلة الأجداد إلى الأحفاد، فكان لرواة الاحتراف دورهم منذ نزلوا إلى البداية يجمعون الشعر من أفواه أبنائها ورواتها، إلى ما كان من تدفُّع أبناء البوادي أنفسهم إلى المدن الكبرى (بغداد / البصرة / الكوفة) لبيع ما لديهم من أرصدة حفظتها صدورهم ووعتها ذاكرتهم عبر رحلة الزمن من لدن آبائهم وأجدادهم(١).

ويبدأ معترك التدوين والتصنيف بضمانات كافية تُرجحُ سلامة رحلة المادة، ويشارك في المعترك من رواة الأدب ورجال اللغة ما يحكيه لنا دور رواة ثقات من أمثال المفضل والأصمعي، وابن الأعرابي وأبي عبيدة، والسكري، وابن السكيت، وابن الأنباري، وثعلب، وأبي جعفر النحاس، والتبريزي، وغير هؤلاء من أقطاب الأدب واللغة ممن جعلوا رواية الموروث

(١) تفاصيل تلك الرحلات وروادها في كتاب (دراسات في الشعر الجاهلي) للدكتور يوسف خليف.

الجاهلي أساسًا لعملهم، فأسهموا في توثيقه وجمع مادته من واقع قياسات توثيقية مأمونة يصعب معها الشك في أصول المادة المدونة والمرويات المختارة من خلالهم.

ومن واقع ذلك الطرح الجمعي تتفتح أمامنا صور التعامل مع الموروث الجاهلي من حيث موقعه على خريطة الحياة الجاهلية، وما كشفه من طبائع البُنى الأساسية من اقتصاد وحرب وسياسة وقبائل، إلى المستوى الثاني من جوانب تلك العلاقات الاجتماعية التي بدت موزعة بين موجبها وسالبها، إلى مراحل القبول، أو صور الرفض، أو التمرد، أو الثورة، إلى مستويات الإبداع المرتهنة بقياسات الدراسات الكثيرة التي شُغلت بإنتاج ذلك العصر، وطرح مشكلات الدرس حوله، ومناقشة أوضاعه وأحواله من خلال نتائج شعره - بصفة خاصة - وهكذا بدا ذلك العصر المبكر بمثابة المنتج الأول للقصيدة قادرًا على تصوير حياة المجتمع القديم، مما استوقف كثرة من شعراء العصر، وقلة من خطبائه وناثريه على اختلاف مجالات القول وتنوع حقول الإبداع.

وخلاصة القول حول العصر الجاهلي ـ على المستوى الفني ـ ما يمكن رصده فيما تمخض عنه من ثوابت ومتغيرات، نوجزها في نقاط قد تستوجب الكثير من التفاصيل حول كل منها :

١- فكان من ثوابته الإبداعية سيادة ذلك النمط المكرر الذي درج عليه الشعراء، لاسيما في باب المدح، حيث بنيت القصيدة فيه موزعة بين مقدمات ورحيل، وموضوعات وخواتيم، وفي مقابله تعددت أشكال الطوال والمقطوعات، طبقًا لتجارب مبدعيها، وتعلقًا بملابسات الإبداع ذاتها، وهو ما امتد إلى مناهج صياغة المقدمات ذاتها بما فيها من مفارقات فرضتها المواقف الفردية لكل

شاعر على حدة.

٢- وكان من تلك الثوابت ـ أيضًا ـ ما شاع من موضوعات تعارف عليها الشعراء بين مدح، وهجاء، ورثاء، ووصف، وغزل، على ما بين بعض الموضوعات من اتساق وتوافق، وما بين بعضها الآخر من تنافر وتضاد، إلا أنها ـ في مجملها ـ ظلت محاور يدور حولها الشعراء، فيكرر بعضهم بعضًا، ويكرر الشاعر منهم نفسه مع تعدد قصائده خاصة في سياق الموضوع الواحد.

٣- ثم كان منها ذلك الامتزاج القوي بين الحس الذاتي الفردي وبينه في صيغته الجماعية العامة، مما أفرز لنا شعراء فرديين وآخرين قبليين. وعلى المستوى الفني نجد منهم شعراء ملتزمين بوحدة النمط، وآخرين خارجين عليه، وما بين الالتزام والتمرد تظل مادة الفن بينهم قاسمًا مشتركًا، فلا نكاد نتلمس فواصل قاطعة بين تشكيل الصورة ـ مثلاً ـ عند شاعر القبيلة، وبينها عند الصعلوك أو البعد الثائر لدى العبد وأصحاب الفلسفات الفردية.

٤- أن ثمة موضوعات كبرى مثلت خطًا مشتركًا بين كل موضوعات الشعر الجاهلي، يمكن أن نتلمس بعضًا منها في شعر الحماسة، أو في زحام إيقاع ذلك النغم الحربي، حيث كانت الحرب محورًا للإبداع الذاتي والبطولات الفردية، كما كانت ـ أيضًا ـ مجالاً خصبًا للإبداع الجماعي، وتصوير الفروسية القبلية، وفي إطارها ذابت الفواصل بين الشاعر وقومه. فكانت فروسيته موظفة في خدمة الجماعة، وكان على الجماعة أن تتبناه وفاءً لها، وأن تقوم على حمايته، والذود عن حماه باعتبار

انتمائه إليها، واعترافها به.

٥- أن خصيصة الذاتية التي ألصقت بالشعر الجاهلي وعُرِفَ بها تظل كاشفة عن محاور كبرى للقاء شعرائه، وإن تغاير مستوى الأداء طبقًا لتباين الفروق الفردية، ولكنها ذاتية الفرد في امتزاجها بذاتية الجماعة، إلا ما ظهر منها على سبيل التغليب لأي من الاتجاهين على حساب الإقلال من دور الآخر، ولكن السمة المؤكدة تظل لصيقة بالقصيدة الجاهلية باعتبارها محورًا من محاور ذلك اللقاء بين الأنا والآخر، سواء ما ظهر عبر مستويات الاتساق والتوافق، أو ما برز من خلال منطق الرفض أو التمرد والثورة.

٦- أن منطقة المفاضلة ـ فنيًا ـ بين فن المقطوعة وطوال القصائد يظل في حاجة إلى إعادة نظر وتأمل، خاصة أن أصحاب الطوال كانوا أيضًا أصحاب المقطوعات كما تشير إلى ذلك دواوينهم المحققة.

ومن أبرز شعراء المرحلة الجاهليَة :

الأعشى ـ أبو ذؤيب الهذلي ـ أوس بن حجر ـ الأسود بن يعفر ـ الطفيل الغنوي ـ بشامة بن الغدير ـ عامر بن الطفيل ـ أمية بن أبى الصلت ـ المهلهل بن ربيعة ـ المرقشان الأكبر والأصغر ـ امرؤ القيس ـ بشر بن أبى خازم ـ الحصين بن الحمام المري ـ الحارث بن حلزة ـ خفاف بن نُدبة ـ الحادرة ـ تميم ابن أبى مقبل ـ جران العود ـ ذو الإصبع العدواني ـ الأسود ابن يعفر النهشلي ـ النابغة الذبياني ـ علقمة الفحل ـ أبو داود الإيادي ـ زيد الخيل ـ ربيعة بن مقروم ـ سلامة بن جندل ـ السموأل بن عادياء ـ سويد بن أبى كاهل ـ المنخل اليشكري ـ الشماخ ـ طرفة بن العبد ـ عمرو بن قميئة ـ عمرو بن كلثوم ـ عمرو بن معد يكرب ـ عدي بن زيد ـ قيس بن

الخطيم ـ قيس بن زهير ـ مالك بن نويرة وابنه متمم ـ المتلمس الضبعي ـ المثقب العبدي ـ المسيب بن علس ـ النابغة الجعدي ـ النمر بن تولب ـ دريد بن الصمة ـ عنترة بن شداد ـ عروة بن الورد ـ الشنفري ـ السليك بن السلكة ـ عمرو بن براق ـ تأبط شرا ـ لبيد بن ربيعة ـ عبيد بن الأبرص ـ زهير بن أبى سلمى ـ كعب بن زهير ـ حسان بن ثابت ـ لقيط بن يعمر ـ حاتم الطائي ـ النابغة الجعدي ... وغيرهم كثيرون.

ولعل هذا الخليط من الأسماء يظل قابلاً لعديد من التصانيف بقياس الشهرة أو النبوغ في اتجاه فني بعينه، أو بقياس ما ورد في مصادرنا عبر الاختيارات الشعرية المتنوعة، أو في ظلال المدارس الفنية الموزَّعة بين طبع وصنعة، أو من خلال التوجهات القبلية والذاتية المتصارعة في كثير من الأحيان، أو في سياق قبلية معينة يحكمها الزمان أو المكان ومعطيات البيئة، ومن هنا كان هذا الرصد العشوائي ـ بهذا الشكل ـ لأبرز شعراء المرحلة مجرد مؤشر ينتظر التصنيف طبقًا لمعطيات الدرس الأدبي ومتطلباته ومناهجه ودافعًا للعودة إلى تلك التصانيف في مظانها الكبرى بين مصادر تراثنا الشعري القديم وما دار حوله من دراسات نقدية حول المجموعات الشعرية في عصور التدوين والشروح والتعليق والتحليل.

من أهم المراجع
التي يمكن للدارس الرجوع إليها في قراءة المرحلة

١- د. إبراهيم عبدالرحمن : الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، بيروت، ١٩٨٠م.

٢- أحمد خطاب عمر : الكتابة في العصر الجاهلي، بغداد، ١٩٧٩م.

٣- أحمد زكي صفوت : جمهرة خطب العرب، القاهرة، ١٩٧٢م؛ وجمهرة رسائل العرب، القاهرة، ١٩٧٢م.

٤- أحمد كمال زكي : شعر الهذليين، القاهرة، ١٩٦٩م.

٥- د. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١٩٧٠م.

٦- د. حسن فتح الباب : رؤية جديدة لشعرنا القديم، بيروت، ١٩٧٣م.

٧- د. حسين الحاج حسن : أدب العرب في عصر الجاهلية، بيروت، ١٩٨٤م.

٨- د. سيد نوفل : شعر الطبيعة في الأدب العربي، القاهرة، ١٩٤٥م.

٩- د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٦٥م، الفن ومذاهبه في النثر العربي، القاهرة، ١٩٦٤م.

١٠- د. طه حسين : الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٢٧م، في الأدب الجاهلي، القاهرة، ط. ١٩٦٢م.

١١- د. عائشة عبدالرحمن : قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، القاهرة، ١٩٧٠م.

١٢- د. عبدالله التطاوي : أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج١، العصر الجاهلي، القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٣- د. عفت الشرقاوي : قضايا الأدب الجاهلي، بيروت، ١٩٧٨م.

١٤- د. علي الجندي : تاريخ الأدب الجاهلي (جزءان)، بيروت، ١٩٦٦م.

١٥- د. عمر فروخ : تاريخ الجاهلية، بيروت، ١٩٦٤م.

١٦- د. كمال أبو ديب : دراسة بنيوية للشعر الجاهلي، (الرؤى المقنعة)، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٧- د. محمد أبو الأنوار : الشعر الجاهلي : مادته الفكرية وطبيعته الفنية، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٨- د. محمد الخضر حسين : نقض كتاب الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٩- د. محمد مصطفى هدارة : الشعر العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الأول الهجري، الإسكندرية، ١٩٨١م.
٢٠- د. محمد مهدي البصير : بعث الشعر الجاهلي، بغداد، ١٩٣٩م.
٢١- د. محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، القاهرة، ١٩٥٠م.
٢٢- د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي .. منهج في دراسته وتقويمه، (جزءان)، القاهرة، ١٩٦٠م.
٢٣- د. مصطفى حسين : رواية الشعر العربي .. النهضة العربية، القاهرة.
٢٤- د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، ١٩٥١م.
٢٥- د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي، القاهرة؛ وقراءة ثانية لشعرنا القديم، القاهرة، ١٩٨١م.
٢٦- د. مي يوسف خليف : الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، القاهرة، ١٩٩١م.
———— : العناصر القصصية في الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٨٨م.
٢٧- د. ناصرالدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢٨- د. نور القيسي : الطبيعة في الشعر الجاهلي، ١٩٧٠م.
٢٩- د. نوري القيسي وآخرون : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، بغداد، ١٩٧٩م.
٣٠- د. يحيى الجبوري: الجاهلية..مقدمة في الحياة العربية، بغداد، ١٩٧٨م.
٣١- د. يحيى الجبوري: الشعر الجاهلي.. خصائصه وفنونه، بغداد، ١٩٧٢م.
٣٢- يوسف اليوسف : بحوث في المعلقات، دمشق، ١٩٧٨م.
٣٣- د. يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٥٩م.
———— : دراسات في الشعر الجاهلي، القاهرة، ١٩٨١م.

المدخل الثاني

المشهد الطللي وأحاديث المقدمات

(الطلل ـ الطيف ـ الظعينة ـ الزمن)

قد يبدو الخوض البحثي حول ما نعرفه عن " الطلل " مغامرة غير مأمونة النتائج، ربما لكثرة الحوارات التي دارت حوله في عدد كبير من الدراسات التي تناولت تفسير " المشهد الطللي "؛ سواء منها ما توقف عند التفسير الواقعي له بالمعنى المادي البسيط(١). أو ما تجاوز ذلك إلى مجالات دلالية أخرى متعددة تتسع مجالاتها أو تضيق تبعًا لسياقات الدراسات التي شغلت بها، وانطلاقًا من تعددية المناهج التي دارت حولها عبر المستويات النفسية، أو الشعائرية، أو الرمزية(٢). مما قد يدفع المرء إلى معاودة القراءة والتأمل؛ ومن ثم إلى إعادة الطرح والمعالجة مرارًا بحذر وحرص شديدين.

من هذا المنطلق بدا " الطلل " قادرًا على إثارة عدة تساؤلات تلح على قارئ نصنا الشعري القديم ـ الجاهلي وما بعده ـ وبعيدًا عن المطروح والمطروق من ذلك الدرس المتكرر لمعطيات اللوحة الطللية، أو تحليل مقوماتها، وطبائع المعالجة النقدية لها، وطبيعة التوظيف المتنوع لأدائها، حيث تظل منطقة " الطلل " قادرة على الاستمرار في طرح التساؤل حول استمرار ذلك النموذج الطللي عبر معظم عصور أدبنا العربي، وتبلوره عبر كثير من شعرائه؛ قممه ومغموريه على السواء، وكأنما أصبح ضرورة لا يستطيع الخلاص منها أو ـ حتى ـ الانفلات من هيمنتها. من هنا كانت إمكانية إعادة طرح الظاهرة، مع محاولة البحث عن إجابة شافية حولها، مما تتبناه هذه

---

(١) ينظر فيها الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، والدكتور يوسف خليف، والدكتور محمد النويهي.

(٢) على نحو ما ذهب إليه الدكتور مصطفى ناصف، والدكتور محمد عبدالمطلب.، د. مصطفى الشورى، د. عز الدين إسماعيل، فالتر براونة في رؤيته الاستشراقية لدلالة الطلل على اللاتناهي والفناء والخوف من العدم.

الرؤية القرائية؛ فما هي محاور المشهد الطللي من منطلق علاقات الذات بما حولها ؟ وما قيمة كل محور منها في ذاته ؟ وفي علاقته بالآخر ؟ ثم ما علاقته الجوهرية بذات صاحبه ؟ وما دلالة التوقف عند منظومتي المكان والزمان لدى الشاعر القديم ؟ وما دوافع استمرارية الموقف حتى في عصور الحضارة وزحام حياة القصور ؟ وما تفسير تلك الاستمرارية على مستوى التوظيف، وأنماط العلاقات الاجتماعية ؟ إلى غير ذلك من تساؤلات تظل قيد المعالجة القرائية. لعلها تسهم في كشف بعض من رموز الوقفة الطللية المتكررة، خاصة حين أصبحت معلمًا شبه عام لقصيدتنا الموروثة، سواء منها ما أبدع في أعماق البادية، أو حتى ما نظم في ظل ضجيج مقومات الحضارة.

إن التفسيرات الجادة التي تعلمنا على أساس منها كيف نحلل مشهد الطلل تظل بمثابة اجتهادات واعية لها قيمتها واعتبارها، لا يقلل من شأنها ـ بحال ـ طرح تلك الرؤية أو تجدد المحاولات؛ لاسيما إذا ما تأملنا ذلك التنوع الذي قد يصل إلى درجة من التباعد بين تلك الاجتهادات ابتداءً من الطرح الواقعي للطلل[1]. إلى اعتباره مثيرًا صناعيًا لذكريات بعيدة لدى صاحبه[2]. إلى الاعتداد به رمزًا دلاليًا يعكس شيئًا من استشعار ضآلة الذات أمام مقومات الفناء والعدم، أو ربما يضخم من حجم الإحساس باللاتناهي والمجهول[3]. مما يظل علامة فارقة حول خطر الطلل في ذاته كمقدمة متميزة مثلّت ـ بدورها ـ قاسمًا مشتركًا بين معظم قصائد شعرنا القديم.

---

(١) يقصد بها الدراسات المدرجة في هامش سابق وما سار على منهجها في التعرض للحوار الطللي باعتبار واقعيتها بالمعنى المباشر.

(٢) القصيدة الجاهلية في المفضليات للمؤلفة.

(٣) نقصد بها نظرية فالتر براونه حول التفسير النفسي والفلسفي للطلل على النحو الذي أوردته دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل حول " التفسير النفسي للأدب ".

ولنبدأ الموقف بداية طبيعية من خلال محاولة استكشاف لقاء " الأنا " و"الآخر"، على المستوى البشري، أو حتى تباعدها من خلال معطيات اللوحة الطللية قريبًا من نفس السياق، حين ترانا أمام صيغ الأمر والنهي، وكأنها تعكس نمطًا من أنماط ذلك الإلحاح النفسي المبكر على رغبة " الأنا" في التلاقي مع ذلك "الآخر"، أو ــ على أقل تقدير ــ تحكي فصلاً من قصة اللجوء إليه، أو تصور إمكانية الهدوء من خلاله، أو الاطمئنان من واقع التواجد معه، فإذا كان ذلك الآخر " إنسانيًا " ظل ــ بالتأكيد ــ من أقرب "الكائنات" إلى المبدع الحزين، لاسيما حين يصطدم بكل القوى الخارجية من حوله، ولعل هذا ما بدا كامنًا وراء تردد صوت الرفقة، والإلحاح على مطلب الصحبة، والإصرار على مخاطبة " الخليل "، أو "الخليلَيْن" على تنوع اللغة الدالة على ذلك من بين شعرائه، ابتداء من صوت امرئ القيس منذ إحالته إلى مجهول لم نهتد إليه إلا في مساق ظني فحسب، منذ قال :

عُوجا على الطلل المحيل لأننا   نبكي الديار كما بكى ابن حزام[1]

ولمّا لم تتضح لنا معالم الإحالة، ولم نصل إلى شيء من إبداع ذلك المجهول المبكر، بدأ الشاعر ينظم تجربته الطللية من واقع إبداعه الشخصي، مستعينًا بالرفيقَيْن أيضًا :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدَّخُول فحومل[2]

وكأنه راح يعكس ــ بذلك ــ تجاوزه حد " البكاء الفردي " إلى حد الاستبكاء الجماعي، وكذلك أحال حدث الوقوف إلى الاستيقاف، وهو ما تنبه له

(١) ديوان امرئ القيس، ص١٤٥.

(٢) معلقة امرئ القيس، ص٢٠، (صنعة التبريزي، وتحقيق دكتور فخر الدين قباوة).

القدماء، لكي يظل السؤال المحير: هل كانت الدعوة بهذا الشكل هي القياس الوحيد الممكن في تفسير موقف الشاعر ؟ أم أنه تجاوز مطلب الصحبة الثنائية، أو حتى الفردية إلى مطلب المناجاة ـ وربما النجاة ـ أمام مشهد رحيل الظعينة :

تبصَّر خليلي هل ترَى من ظعـائنٍ تحمَّلنَ بالعلياء من فوق جُرثُم(١).

إلى غير ذلك من المواقف الذاتية الخاصة بوجوده الفردي، حتى بدت كلمة " خليلي " أو " خليليَّ " مجرد مفردة مركزية تتمحور حولها الذات، وكأنها تمثل الكلمة المفتاح، أو سر العبقرية الخالد الذي يحتاج تعدد القراءات والتفسيرات، وكأن الشاعر يستدعي من خلالها ذاته مناديًا بكل ما في أعماقه، ومتناجيًا من خلال بؤرة وجدانه الخاص، وراغبًا في إخراج كل ما لديه من بُعد تجريبي من خلال ذاته أيضًا. ألا يمكن ـ بهذا القياس وما يشبهه ـ أن نتوقف عند فضاءات البعد الذاتي من منطلق " الأنا " الحزينة أولاً، ثم " الأنا " المصورة لأبعاد حزنها في وهج ذلك الضوء الإبداعي ثانيًا ؟ فإذا صحت هذه المقدمة فربما تحولت بصاحبها إلى حقل خصب لطرح خاص لحوار ذاتي، أو " منولوج " داخلي بتعبير أهل القص، أو بتعبيرنا النقدي إلى ضرب من " التجريد النفسي "؛ ذلك الذي يستوعب خصوصية المأساة التي يعيشها المبدع ويجيد تمثُّلها، ويترجم الطبيعة النوعية التي تغلف أحزانه إزاء كل المرئيات والمحسوسات وما سواها من حوله. ولكن الرفيق الذي لا يكاد ينفصل عنه يظل ماثلاً في مادة إبداعه من ناحية، ثم في حالته النفسية الكئيبة المحكية من ناحية ثانية، ثم في وجدانه العميق غير المحكي من ناحية ثالثة، ثم في أعماق

(١) شرح القصائد العشر، ص١٦٧.

ضميره الداخلي من ناحية رابعة، فإذا النفس تناجي الملكة، وتتحاور من خلال مدركات الحواس، فيستدعى الشاعر الرفيق – على الظاهر – من باب الأمل في السلو، أو البحث عن سبيل إلى التخفف من ضغوط الواقع، ولكن الأمر سيظل رهنًا بمشكلة الذات الداخلية، حتى لينصرف إليها الشاعر تصريحًا – لا تلميحًا – على غرار قول امرئ القيس :

وإن شفائِي عَبْرةٌ مهراقة   فهل عند رسم دارسٍ منْ مُعَوَّل[1]

فلا شك في أن العَبْرة المراقة هنا ستظل شريكًا له في إمكانية تجاوز الحدث المؤلم الذي يعيشه ويتمثله، مما قد يفقد دعوته المفتوحة إلى مناجاة " الآخر" من باب المشاركة أو التخفف فحسب، فما كان مطلب المناظرة والمشاركة إلا مجرد مدخل من مداخل الذات إلى أعماقها استبطانًا وتأملاً، وما كان مطلب " الاستيقاف " إلا تمهيدًا للمراجعة والتحليل لأحزان الذات عبر ذلك المكان الذي يمارس عليها ضغوطه بشتى صوره.

وإذا كانت العلاقة بين " الأنا " و" المكان " تظل دالة على طبيعة الفجوة، أو كاشفة عن دلالات التباعد، فلعلها تسهم – بهذا الدور – في تعميق إحساس الشاعر بهول موقفه إذا ما تراءت له صورة الفقد أو الإحساس بالحرمان من المحبوبة بعد أن غادرت ذلك المكان، منذ ظعنت مع قومها – ربما إلى غير رجعة – فكان " البَيْن " القاطع هنا فاصلاً بينه وبينها، وكان حواره المتخيل عبر الرفيقَيْن وسيلةً للولوج داخل ذاته باكيًا وعاتبًا، فلعله يتخفف – ولو بقدر قليل – من حدة توتره وقلقه، ولعله يريح قلبه من ذكريات باتت تجثم عليه من خلال كل مشهد تراه عيناه، ولعله يترك المجال للغة الدموع، إذ ربما استوعبت

(١) شرح القصائد العشر، ص٢٨.

من حرارة الموقف قليلاً مما قد يزيح عنه بعضًا من أعبائه الثقال، أو جزءًا من أشواقه للماضي على سبيل الاستدعاء والمراجعة.

من هنا يظل ذلك النموذج دالاً على صاحبه أكثر من دلالته على سواه، فهو استرجاع لذكريات حبه الماضية، بل ربما تحول إلى معادل موضوعي يحتمل من الكثافة والتركيز ما يستوعب حكاية أبعاد تجربة صاحبه في مجملها وتفاصيلها.

وخروجًا من دائرة الاندماج مع الذات من الداخل يرد حوار الشاعر مع المرأة والزمان والمكان، وهو الحوار الذي قد يعكس موقف الذات، وكأنما ارتدت عباءة الجمهور الذي يتلقى نموذجًا من نماذج الصراع بين ضغوط " الزمان " و" المكان "؛ صحيح أنها قد تنتهي إلى ضرب من شفاء النفس وربما من جراء شقائها من هيمنة أي منهما، ولكنها تظل معتركًا عجيبًا أمام الشاعر يحكيه احتكاكه بالطلل من خلال تلك الثنائية المحورية المتكررة بين عنصرَيْ الزمان والمكان. فكلاهما مهاجم قوي، يكاد يفتك بالآخر، وكلاهما يكاد يموت لكي يحيطه الآخر، وهو طرح تحكيه بقايا المكان من " الأثا في السفع " و" معرس المرجل " و"بعر الآرام " وغيرها من مواد كاشفة عن مقاومة "الزمان" لتعرية " المكان "(١).

فلعل مثل هذا الإحساس الناتج من تأمل طبيعة تلك الحرب بين الأقوياء أو تحالفها ضد الذات المهزولة الواهية في النهاية قد ينتهي أمام عمق إحساس الشاعر الجاهلي وعبر توجه منظومته المعرفية إلى ساحة من التأمل

(١) وهو ما تكشفه أبيات مقدمة زهير الطللية أيضًا منذ مطلع المعلقة

أثافي سفعًا في معرس مرجل ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلَّم

الهادئ لطبيعة وجوده عبر القوتين العظميين، فلا يفتأ يعيش بينهما في موقف القلق والحيرة، ولا يزال يسلم لهما القياد في كل أحواله، حيث يبدو مستسلمًا مسالمًا؛ الأمر الذي يجعل شفاء النفس مجرد وقفة لالتقاط الأنفاس، مما لا ينتهي إلى حقيقة، ولا يشي بديمومة، بقدر ما ينذر بالفناء والانقطاع والتوقف والجمود.

ويبقى " الزمان " و" المكان " وقد تجاوزا حدود الوهم الإنساني الضحل، ولكنه لا يتردد في تصوير الاستسلام للمكان على هذا المستوى من العمق، وهو استسلام قد يتقبل لدى الشاعر نفسه، فما كان ليتخذ من المكان ملجأ إلا لاستعادة الذكرى، وليصبح مثيرًا لمشاهد الماضي، وربما حاول كسر حاجز ذلك الزمان عودًا إلى طبيعة المكان على لغة حسان بن ثابت في صورته لذلك الماضي :

وكانت لا يزال بها أنيسٌ　　　خلالَ مُروجِها نَعَمٌ وشَاءُ(١)

وهو ما قد يطرحه على سبيل التضاد مع مشهد الفناء والامِّحاء بداية :

عفتْ ذاتُ الأصابعِ فالجِواءُ　　　إلى عذراءَ منزلُها خلاءُ(٢)

وهو ما شغله أمره فراح يلقي باللائمة على الرياح والأمطار :

ديارٌ من بني الحسحاس قَفْرٌ　　　تُعَفِّيها الروامسُ والسَّماءُ

لقد تضاءل المكان هنا حتى كاد يخلو من هول ذلك الزحام، وتخففت فيه كثافة الأحياء، ربما إلى حد الاختفاء، ولم يبق منه إلا تلك الرموز التي

(١) ديوان حسان بن ثابت، ت. د.سيد حنفي (الهمزية).
(٢) مطلع الهمزية في الديوان.

تستوقف الشاعر حين يجتر أمامها أحزانه أو يستعيد خلالها ذكرياتـــه. فهـــي المعاناة التي يعيشها عبر تضاؤل المكان، أو تحوله إلى مشـــهد خـــرب ينـــذر بالفناء، إلا أنه يحاول معايشة المكان بمزيد من الرغبة في البقـــاء وتواصـــل الحوار من خلاله، وكأنه الوقوع في خضم ذلك الفراغ (الفناء) مما يجعله دائم الترقب لمشهد الموت، كثير التوقف عنده بشكل متكرر تكرار مواقف الشعراء ودوافعهم إلى الإبداع، منذ أطلّ علينا زهير بحكمته الذائعة عبر معلقته :

ومنَ هابَ أسبابَ المنيـــةِ يلقَهـــا وإن رام أسباب السماء بســـلم[1]

حيث كان الموقف نفسه مطروحًا على لسان عمرو بـــن كلثـــوم بـــنفس المعيارية :

وإنّـــا ســـوف تـــدركُنا المنايـــا مقـــدرّة لنـــــا ومقـــــدرينا[2]

على الرغم من انعدام التجانس بين مقدمتَيْهما من حيث الظاهر، فما بين الخمرية والطللية فاصل تجريبي عايشه المبدع بالتأكيد، ولكن الفاصـــل يبـــدو جليديًا سرعان ما يذوب، فتصب كل تجربة منها على الأخرى، إذ انتهى الأمر إلى منطقة التقاء واحدة، أساسها الموت (نهاية المطاف)، وانحســـار الـــزمن، وبقاء المكان الذي قد يظل ماثلاً في صورة القبر المفزع، على نحو ما صوره حاتم الطائي قائلاً :

إذا أنـــا دلاّنـــي الـــذين أحـــبُّهم لملحُودةٍ زَلْـــجٍ جوانبُهـــا غُبـــر[3]

حيث يتحول الزمنْ برمته إلى الموت. وتتجاوز الذات مرحلة المقاومـــة.

(١) شرح القصائد العشر، ص١٩٤.

(٢) نفسه، ٣٢٤.

(٣) رائية حاتم الطائي من ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال.

وتقبع في منطقة الاستسلام والخضوع الكامل، حيث دخلت الذات منطقة المجهول الذي لا تعي من أمره شيئًا يدل على حقيقة أبدية مطلقة :

أرانا موضعين لأمرِ غيبٍ ونُسحر بالطعام وبالشراب[1]

ومنها كانت انطلاقة شاعر " الطلل " إلى محاولة تغييب الذات عن قضايا الوجود الزماني والمكاني معًا، فكان الحوار الخمري المشترك حول أطروحة ذلك التغييب عبر كل طبقات الشعراء بدءًا من السادة على المستوى الفردي :

فإن تبغِني في حلقةِ القوم تلقني وإن تقتنصِني في الحوانيت تصطد[2]

وعلى المستوى الجمعي :

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

وانتهاء إلى العبيد :

فإذا شربتُ فإنني مستهلك مالي، وعرضي وافر لم يُكلم[3]

فهي إذًا المسارعة إلى اقتناص اللذة قبل الوقوع في براثن (الفناء سطوة الزمن)، وهي المحاولة اليائسة للمقاومة،خاصة إذا ما ضاقت أمام عينيه السبل عبر تلك المساحة الرحبة التي شغلته من قبل رمزًا من رموز " تجليات " الحياة في مواجهة عوامل الفناء ورحلة العدم.

(١) ديوان امرئ القيس، والقصيدة إحدى المختارات ضمن كتاب الروائع من الأدب العربي، الجزء الأول، العصر الجاهلي.

(٢) شرح القصائد العشر، ص١٢٥.

(٣) من معلقة عنترة.

هنا يمتد الزمن ليطرحُ بعدًا أشد قسوة على نفسية الشاعر، فإذا الشاعر يشكو الزمن عبر مقدمات أخرى طالما خصَّه بها، وإذا به في زحام " الطلل " يردد شبيهًا بذلك الإحساس المتضخم بالفزع والخوف، إذ لا يضمن من بقائه يومًا أو بعض يوم، ولا من خلوده شيئًا أو حتى بعض شيء :

فإنْ كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيتي   فدعني أبادرها بما ملكت يدي[1]

وإذا بموقف العاجز يصبح المحور الوحيد للحوار مع الزمن إلا أن يحيله إلى منطقة رمادية غامضة، وعنده يحاول تجاوز حواجزه عودًا إلى الماضي من قبيل المراجعة، أو الاستدعاء، حيث يستعرض من شريط الذكريات ما قد يرضيه نفسيًا، وربما حقق له ـ مؤقتًا ـ ضربًا من الانتصار الزائف على سطوة الزمن، أو الإيهام بالخلاص من قسوته، ومن ثم يتحول منطق إهلاك الدهر للإنسان إلى منظور آخر يستهدف ـ بالدرجة الأولى ـ إحياء الماضي، بتحويله إلى أفعال مضارعة بل مستقبلية أحيانًا[2].

ويزداد الأمر خطرًا فيما قبل الحس الغيبي كنموذج " يقيني " تدور حوله العقائد والعبادات، فإذا كان الإسلام قد أجاب عن التساؤلات الحائرة لدى القوم عن حقائق ما بعد الموت، " ثم إنكم بعد ذلك لميتون، ثم إنكم يوم القيامة تبعثون " ففي مرحلة ما قبل الإجابة ظل الأمر رهنًا بضروب من الحيرة، وأنماط من القلق التي عبرت عن تمزق الشاعر الجاهلي نفسيًا، منذ كشفت " رغبته في العثور على معنى الحياة"[3]. وعندئذ ترانا نسير في ركاب ما ذهب

---

(١) يراجع، كمال أبو ديب، ص١٨٩.

(٢) لطرح المفارقة بين فكرة الموت ومشكلة البعث باعتبار ما بين التصور الحسي والتصور الغيبي من بعد غامض كشفت رموزه العقيدة الإسلامية للقوم بعد نزول الوحي.

(٣) دكتور كمال أبو ديب، ص٢٢٢.

إليه الدكتور " مصطفى ناصف " حين رأى الأطلال وقد أخذت شكلاً من الطقوس الجماعية؛ حيث إن العقل الجاهلي أصبح مشغولاً بمشكلة الموت الذي يجسده الطلل[١]. وهو ما نرجئ عرضه تفصيلاً حتى تقترب نهاية الحوار.

قياسًا على هذا التصور ظهر المكان صورة مزدوجة موزعة بين الحياة والموت: المروج الخضر والقبور، وتحول الزمان ـ بالقياس ذاته ـ إلى معادل للصورتَيْن معًا .. الماضي والحاضر، مع تعميق الخوف المتكرر من الغد المجهول .. هي ازدواجية راحت تبعث في نفس الشاعر ضروبًا من الانقباض والكآبة، يبحث دأبًا عن وسيلة للخلاص منها، فكان الطلل بمثابة المجال الرحب من حيث التهيؤ لمثل (حالة) الخلاص، ومعه ـ أيضًا ـ كانت مشاهد الظعينة بما وراءها من التعويض النفسي عن كآبة الواقع المعيش، ومن ثم كانت أمنية الشاعر القديم لو كان حجرًا ـ على سبيل المثال ـ لعله يضمن بقية استمرار الصامد في مساحة المكان وعبر فضاءات الزمان، على نحو ما صوره قول الشاعر :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملمول[٢]

فهل كان الحجر إلا رمزًا من رموز المقاومة والبقاء، مما يعكسه تصور الشاعر القديم منذ أعلن صيحته المدوية :

فوقفت أسألها، وكيف سُؤالُنا صمًا خوالد ما يبين كلامها؟[٣]

---

(١) د. مصطفى ناصف، ص١٤.

(٢) أدونيس في مقدمة الشعر العربي، ص١٤؛ والدكتور محمد النويهي في الشعر الجاهلي دراسة في تقويمه.

(٣) لبيد ـ المعلقة ـ شرح القصائد العشر، ص٢٠٨.

فالأصم الخالد هو ذلك الحجر الذي يظل باقيًا حتى بعد فناء الأحياء، فهو مازال علي القبور شاهدًا خالدًا، لا يكاد يفنى بمعيارية ذلك الفناء الإنساني المرتقب للبشر بداخلها بمنطق طرفة :

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد[1]

وهل كان الحجر إلا صورة جزئية من بُنى الجبال الراسيات الثوابت؟ ومن ثم كانت صوره مما عبده أهل الوثن والصنم؛ إذ كانت معبوداتهم ـ في معظمها ـ صخورًا وتماثيل[2]؟ .. ربما اندفع الشاعر إلى الإكثار من تصوير الجزئيات والاستغراق في التفاصيل في مقدمة الطلل من أوتاد الخيام إلى حبالها " إلا بقايا عمودها " ومعها "الأثافي " و" المرجل " وغيره رغبة في إعادة تشكيل الجزئيات، لعلها تملأ ذلك الفراغ الذي جاء به الزمن وجار على المكان، فأحاله من النظام إلى الفوضى، ومن حركة الحياة إلى السكون، ومن ضجيج الأحياء إلى صمت الموتى.

ومع الانشغال بتلك التفاصيل عند الشاعر القبلي ظهرت ندرة الصورة عند الصعاليك، فهل كان لانشغالهم بفلسفاتهم الخاصة علاقة بهذه الندرة ؟ لِمَ لا، وقد شغلوا بمقدمات شغلت مساحاتها الفروسية، حيث راحت تعكس مشاهد إحساسهم بالحياة أكثر مما سواها، ولم يتردد شاعرهم من ادعاء منازلة " المنية " منازلة الواثق من نفسه وسيفه مع تسليمه بحتمية قضائه أو احتمال فوزه في صراعه معه :

فإن فازَ سهمٌ للمنية لم أكُنْ جزوعا وهل عن ذاك من متأخر؟
وإن فاز سهمي كفَّكم عَنْ مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظر[3]

---

(١) معلقة طرفة، المصدر السابق.

(٢) مقدمة الشعر العربي، ص٢٢٥.

(٣) من رائية عروة بن الورد في حواره مع زوجته حول تبرير خروجه وحتمية صعلكته.

فربما كان الانشغال بالبعد الاقصادي بحثًا عن الغنى والثروة أقرب إلى الإيجابية في طرح علاقتهم بالحياة من تلك " الانهزامية " التي رأيناها قاسمًا مشتركًا بين شعراء الطلل، ومن ثم كان الجواد بديلاً عن الناقة لدى الصعلوك، وكانت الزوجة / المرأة بديلاً عن " المحبوبة / الفتاة "، وكان "المكان" مجالاً رحبًا لأن يقطعه الشاعر عبر الفلوات على المستوى الأفقي والرأسي معًا. وكان طيف الشاعر المتصعلك قادرًا ـ كصاحبه ـ على تجاوز الأفق واختراق حواجز الزمن :

يسرى على الأَيْن والحياتِ محتفيا   نفسي فداؤكَ من سارٍ على ساق[(١)]

وكان صعوده إلى المرقبة عبر القمة الجبلية النائية الناتئة منذ شروق الشمس يبدو إحدى وسائله للتغلب على أهوال المكان، وأحد مداخله للإشراف عليه من خلال بقايا المرقبة الهزيلة المتهالكة التي تحكي جانبًا من اهتراء حياته وتمزق عالمه :

وقُلَّةٍ كسنانِ الرمح بارزةٍ   ضحيانةٍ في شهور الصيف محراق
بادرتُ قنتها صحبي ـ وماكسلوا ـ   حتى نميتُ إليها بعد إشراق[(٢)]

من هنا كانت منطلقات حوار الذات عبر المكان من خلال المرأة ما بين مثير للذكرى، وبين وسيلة للحياة والحركة، منذ دفع الشاعر دفعًا إلى الوقوف على "الطلل" أملاً في استعادة الماضي واستشراف مقومات الحياة :

يا دار ميةَ بالعلياءِ فالسند   أقوت، وطال عليها سالف الأمد
وقفت فيها أصيلاً كيْ أسائلها   عيَّت جوابا وما بالربع من أحد[(٣)]

---

(١) من قافية تأبط شرأ المفضلية ومطلعها، ومطلعها :

يا عيد ملك من شوق وإيراق   ...   ومر طيف على الأهوال طراق

(٢) القافية المفضلية لتابط شرأ وهي الأولى بين اختيارات المفضل الضبي.

(٣) شرح القصائد العشر، ص٤٤٦-٤٤٧.

لقد توحش المكان وتأبد، وسادته الفوضى منذ حلت منه محل النظـام، ولعل السبب الرئيس والمسئول الأول عن حالة الفوضى والارتباك هناك هـو ذلك الدهر بكل دلالاته. إنها الرغبة في تصوير خراب الواقع وخـراب الـنفس جميعًا، وهو السؤال القلق والإجابة الحائرة، وفي كل يحكي جانبًا من إشكالية حوار الذات مع الواقع، وإن شئت وجدتها في حوار الإنسان مع كـل صـور الفراغ من حوله، إنه البحث عن التوازن المنتظر بين الخوف والرجـاء مـن هول مواجهة الفناء وبين الاطمئنان النسبي إلى بقية من البقاء، وهو ما ظل ـ على مستوى غير القبليين من الشعراء ـ دائرًا حول البحث عن صيغ التوازن الاجتماعي المأمول لدى طائفة مثل الصعاليك ممن سـارعوا إلـى الاحتفـاء بالصعلوك الحق بديلاً عن التباكي أو الانهزامية أمام عالم المرأة :

ولا أقولُ إذا مـا خلُـةٌ صـرمت   يا ويح نفسيَ من شوق وإشـفاق

لكنما عِولَيَ - إن كنت ذا عِوَل -   على بصير بكسب الحمـد سـباق

سباق غايات مجد فـي عشـيرته   مرجع الصوت هدًّا بـين أرفـاق

وهو يستطرد في نفس القصيدة من باب تأكيد هدفه والسخرية مـن خصـمه (ابن القبيلة):

إنـي إذا خلـة ضـننت بنائلهـا   وأمسكت بضعيف الوصل أحـذاق:

نجوت منها نجائي من بجيلـةَ إذ   ألقيتُ ليلة خبت الـرهط أرواقـي

مما نراه مرارًا مؤشرًا من مؤشرات الفناء، وتسليمًا بتضاؤل الذات أمام أهوال المجهول وغموض اللاتناهي، فكان مجرد إحياء لشريحة مـن صـور الماضي، ولكنه إحياء يغلب عليه العجز وينتابه القصور، فهو إحيـاء بكـائي حزين، يزدحم فيه الحوار عبر مساحات متعددة مـن البكـاء، أو الرثـاء، أو

التباين، وكأننا أمام صورة المرثى، ومشهد الكآبة مهما قدم بـــه الـــزمن، أو تباعد عنه الماضي، ومازالت المرأة شاخصة أمامه في عالم الذكريات فحسب :

فلمَّا عرفتُ الـــدارَ قلـــتُ لربعهـــا ألا عِم صباحا أيها الربع واسلم(١)

فما كانت معرفة الدار واردة، وما كان التعرف عليها ممكنًا إلا من خلال زحام صور الفناء، وندرة مؤشرات الحياة المغايرة لما كان عليه ماضيه، بعــد أن عرف سبيله إلى الإقفار والإقواء :

حُيِّيتَ مـــن طلـــل تقـــادمَ عهـــدُه أقوَى وأقفـــر بعـــد أم الهيـــثم(٢)

فهي – إذن – وحدة الصورة التي التقى حولها شعراؤه، منذ برز ذلـــك المعجم اللفظي والتصويري دالاً على قياس واحد، محـــوره ذلـــك الإحســـاس بالإحباط واليأس والقنوط أمام ضغوط مشاهد "الفناء" على طريقة لبيـــد منـــذ استهل بها معلقته :

عفـــتِ الـــديارُ محلّهـــا فمُقامهـــا بمِنىً، تأبّـــد غوْلُهـــا، فرجامهـــا
فمدافعُ الريـــان عُـــرِّىَ رســـمُها خلقا، كما ضمن الوُحِي سِلامها(٣)

وهو ما يدعو الشاعر إلى الانغماس في مستنقع التكرار الذي تتبلور من خلاله الصورة، حتى تكاد توهم المتلقي بوحدة الرؤية من خلال ذلك المنظـــور الرحب الذي يملأ ساحات النص بمنطث حسان بن ثابت :

عفـــت ذاتُ الأصـــابع فـــالجواءُ إلـــى عـــذراءَ منزلُهـــا خـــلاء
ديارٌ من بنـــى الحَسْـــحاس قَفْـــرٌ تُعَفّيهـــا الـــروامِسُ والســـماء(٤)

---

(١) شرح القصائد العشر، ص١٦٦.

(٢) معلقة عنترة بن شداد، نفس المصدر، ص٢٦٦.

(٣) معلقة لبيد، شرح القصائد العشر، ص٢٠٠.

(٤) همزية حسان بن ثاتب، بيتا المطلع.

فما ثم لديه تشكيل الصورة إلا من واقع دلالات العفاء، والخلاء، والإمحاء، والقفر، والدروس، والعودة إلى تأمل عوامل الزوال والإقفار، وهو ذات الطرح الذي عرضه الشاعر على درجة من التخاذل :

أضحَتْ خلاءً وأضحى أهلُها احتملوا أخنَى عليها الذي أخنَى على لُبَد[١]

ومنها يبدأ الخيط الأول، ذلك الخيط الذي تشبث به " فالتربراونه " منذ شغلته مساحة " الفضاء والفناء والتناهي "[٢]. وهي الحالة المصحوبة بالتساؤل القلق لدى الجاهلي عن حجم وجوده وقيمته إذا ما قيس بالوجود العام .. إنه التضاؤل أمام تجربة التناهي المحقق، وهو " تناه " يخلص إلى تحوُّل الحياة من مشاهد الحركة والضجيج إلى مكان للوحش فحسب، وهو ما يعكسه تعجب الشاعر من واقع الأهل بعد فراق المكان، أو حتى حالة المكان بعد افتقاد الأنيس، إذ لم يبق منه إلا إشارات تحكي فصولاً من مأساة الفناء، ويبقى على الشاعر أن يحاول تجاهلها، وربما دعا لها بالسلامة، على سبيل التمني أو الرجاء :

ألاَ عِمْ صباحا أيها الطللُ البالي وهل ينعمن من كان في العُصرُ الخالي
وهل ينعَمَن إلا سعيدٌ مُخَلَّدٌ قليلُ الهموم ما يبيت بأوجال[٣]

---

(١) معلقة النابغة، شرح القصائد العشر، ص٤٤٩.

(٢) تراجع رؤية براونة وتفسيره للرموز الطللية من خلال ما عرضه الدكتور عزالدين إسماعيل في "التفسير النفسي للأدب"، وقد سبق الإشارة إلى ذلك.

(٣) يتجاوز الحوار هنا حدود الطلل إلى حتمية الإشارة إلى مستوى الوجود الفردي والقبلي، أمام محاولات المواجهة وإمكانية تضحية الشاعر بذاته، أمام الجماعة على غرار ما يصفه عمرو بن كلثوم في معلقته وحسه القومي في مرحلة من تمايز " الفناء القلبي " وكذلك زهير في معلقته المشهورة.

ويمتد البحث عن البقاء ــ بداية ــ منذ إلقـاء التحيـة عليـه، وعلـى ماضيه، وكأنه أشد ميلاً إلى الرغبة في استمراريته، أو استمرار حاضـره، أو استشراف مستقبل الأيام معه، أو هي الرغبة التي تدفعـه لأن يتفـرّس فـي ذكريات المكان، والإلحاح المستمر على تسجيله معطوفًا بعضه على بعض :

فتوضحَ فالمِقراةِ لم يعفُ رسـمُها لِما نسجَتْها من جنوبٍ وشَـمْأل[1]

فصورة الأماكن هي الصورة الباقية منذ أحسن الشاعر التعليـل لفنـاءٍ مازال شاهدًا ومشهودًا من خلال " الجنوب والشمأل " مصحوبًا بذلك الإلحـاح المتكرر حول فتات من بقاء يعكسه عطف المكان :

عفـت الـديار محلُّهـا فمُقامهـا بمنىً، تأبَّـد غَوْلُهـا، فرِجامهـا

فمدافعُ الرَيَّـان عُـرِّى رسْـمُها خلقا، كما ضَمنَ الوُحِيَّ سِلامها[2]

وهو المشهد الدرامي الذي يدفع الشاعر ــ دفعًا ــ إلى الوقوف سـائلاً دون توقع جواب شاف :

وقفتُ فيها أصيلاً كـي أسـائلها عيَّت جوابا وما بالربعِ من أحد[3]

حيث نجده يحيلها إلى نمط " فاعل " تغلب عليـه الحيويـة والامـتلاء، والتمكُّن:

وقفتُ بها من بعد عشرينَ حِجـة فلأْيًا عرفتُ الدارَ بعـد تـوهُّم[4]

---

(١) لامية امرئ القيس، ديوانه.

(٢) ضمن مقدمة الطلل في معلقة الشاعر.

(٣) مطلع معلقة لبيد، وقد سبق الإشارة إليها والتعامل معها كشاهد نصي في سياق هذا الحوار.

(٤) شرح المعلقات العشر، ص٤٧٤.

هو تفرس يعكس صراع " الأنا " أمام " الآخر "، ويحكي حرصها على ذلك الإعمال المتعمد للذاكرة، لعلها تقوي على مزيد من المواجهة والتحدي :

توهمْتُ آياتٍ لها فعرفتُها لستةِ أعوام وذا العام سابعُ[(١)]

وهو ما قد يطرحه دورانُ الشاعر ـ أحيانًا ـ حول منطق الوهم الذي يعيشه مؤقتًا على طريقة عنترة :

هل غادرَ الشعراءُ من متردم أم هل عرفتُ الدارَ بعد توهُّم؟[(٢)]

وبذلك يبدو حضور الذاكرة واستعادة الذكرى إحدى الوسائل المساعدة للكشف عن تشبث الشاعر بأي من مقومات الحياة، بحثًا عن السبل، وجريًا وراء المعطيات بحثًا عن صورة نابضة بالحيوية، تصرفها قطعا ـ إلى الماضي :

وكانَتْ لا يزالُ بها أنيسٌ خلالَ مرُوجها نَعَمٌ وشَاءُ[(٣)]

فإذا بـ " كانت " هنا تتجاوز آفاق حاضر الشاعر، وتتجاهل عالم الموت الماثل أمامه لتتسرب إلى منطقة أكثر رحابة من مناطق الحياة عبر ذلك الماضي المشرق الذي طالما أشبعته ذكريات الصبا والشباب، ودبت فيه لحظات السعادة ومغريات الهوى مرة في مثل قوله:

دعتك الهوَى واستجهلتك المنازلُ وكيف تصابى المرءِ والشيبُ شامل

وقفتُ بربع الدار قد غيَّر البِلى معالمه والسارياتُ الهَواطِلُ

---

(١) معلقة زهير، المصدر نفسه.

(٢) النابغة الذبياني، ديوانه.

(٣) همزية حسان، وقد سبقت الإشارة إليها.

وأخرى في مثل تصويره :

أهاجَك من سُعْدَاك مغنى المعاهد ... بروضة نُعمى أم بـذاتِ الأساود

عهدت بها سعدي وسعدي غريرةٌ ... عَرُوبٌ تهادي في جوارِ خرائدِ(1)

هنا تصبح الذاكرة عنصرا فاعلاً قادرًا على إحياء ذلك الماضي، أو — على أقل تقدير — الانسحاب من كآبة الواقع عودًا حثيثًا إليه، أو طرحًا لأصدائه في نفسية الشاعر، وكأنه — أي الشاعر — كان حريصًا على معرفة طبائع ذلك الموت الذي لم يأخذ طريقه إلى الربع، فهو مازال حيًا، والحياة إذا تنبثق إذًا عني بها الإنسان، وأولاها مشاعره، ولكن ملاحظة الحياة تحتاج إلى بصيرة أعلى وأكثر نفاذًا(2).

وإذ بالشاعر يناجي رموز الحياة منذ دعائه للطلل بالسقيا، ليستمر في طرح الأسئلة القلقة في زحام عطاء النص، بدءًا من: أمِنْ أم أوفى دمنة لم تكلم ؟ هل غادر الشعراء من متردم ؟ لمن الديار غشيتها بسجام ؟ وهل عند رسم دارس من معول ؟ .. إلخ. إلى غير ذلك من أشباه تلك التساؤلات الباعثة على الرغبة في إنعاش الذاكرة، لعلها تتمكن من ضمان فاعلية الأداء في زحام عالم الفناء الذي درجنا على تفسير الطلل من خلاله في المقام الأول.

وتستند الذاكرة " الفاعلة " أيضًا إلى بقايا المكان (الطلل)، وكأنها تظل رموزًا دالة عليه :

أثافيَّ سفْعًا في مُعَـرَّسِ مِرْجَـلِ ... ونُؤْيًا كجِذمِ الحوضِ لـم يَتَـثَلَّمِ(3)

(1) ديوان النابغة، وينظر تعليق د. محمد إبراهيم حور على هذه الأبيات.

(2) د. مصطفى ناصف، ص٦٢.

(3) معلقة زهير، سبق الإشارة إليها.

حيث تظل رمزًا من رموز البحث عن صور البقاء، الممتدة عبر المساحة كلها :

رمادٌ كَكُحْل العين مـــا إن تبينـــه   ونُؤْيٌ كجذم الحوض أثلم خاشع(١)

ودخولاً إلى الدائرة الطللية ــ وليس خروجًا منها ــ تظل الصورة كاشفة عن ازدواجية التفاعل بين السالب والموجب، بين الأنا والآخر، خاصة إذا مـــا قوى ذلك الآخر، أو تضاءلت أمامه تلك " الأنا "، فانتهى أمرها إلى قـــدر غيـــر قليل من التلاشي أو الانسحاب والتخـــاذل، أو الإحســـاس بـــالقهر والحســـرة والإحباط واليأس والضياع أمام ضغوط عالم الفناء، ولكنه الموقف لا يســـتمر حين يسارع صاحبه إلى التحول عنه عبر المنظور من ذلك " الآخر " بحثًا عن رموز البقاء مرة من خلال الجوامد من أحجار وصخور وأثاف. وأخـــرى مـــن خلال مظاهر حركية مؤقتة قد يحكيها مشهد المطر، أو السيل، أو الربيـــع، أو المروج الخضر، أو النبات أو الحيوان أو البشر.

وتتجاوز الرموز " الحياتية " جمود الأشياء ممثلة في الصـــورة وبقايـــا النؤى وغيرها من مقومات مثلث الطلل، وإن ظلت ــ بهذه الصورة ــ أيضًـــا ذات دلالة على الرغبة ــ على الأقل ــ في التحدي والمقاومة، وكأن الشـــاعر يبدو شديد الإشفاق على ذاته من أن تسقط في زحـــام " الزمـــان " و" أهـــوال المكان " فإذا ببقايا المكان تبعث على قدر ــ ولو ضئيل ــ من بقايا التفـــاؤل، إذا مثلت بقايا حوار، وهو موقف إيجابي تحكيه أحجار القدر، وموضع حفيـــر الماء، مما قد يدفعنا إلى الاستئناس هنا بما ذهب إليه الدكتور ناصف باعتباره

(١) ديوان النابغة الذبياني.

آثارًا لفعالية الإنسان، حيث إن الشاعر حرص على مواجهة فكرة الدمار ذاتها، وتحدي العبث بحياة الإنسان، فالشاعر يرى أن نقطة الانطلاق الحقيقية هي إعادة النظر في مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، وكلما كانت عريقة في القدم أعان ذلك على فكرة البعث، فالماضي "ليس أصم وإنما هو زمان مفتوح منطلق بناء"[1]. ويحكي تصوير زهير ــ للأثافي السفع في معرس المرجل، والنؤى الذي رآه كجذم الحوض لم يتثلم ــ يحكي جانبًا من هذا الرأي وتلك الرؤية بصورة واضحة.

وتتجاوز الرموز ذلك البعد الجامد إلى بعد آخر يبدو أكثر حيوية وحركة، قد تعرض منه جانبا مشاهد قطعان البقر الوحشي وأسراب الظباء، أو ــ بمعنى أشمل ــ صور الحيوان والنبات في مجملها، ولاشك أن هذه الصور تعرض موقفين متضادين :

أولهما : مشهد تأبد المكان وتجاوز البعد الإنساني إلى مشهد الكائنات الحية التي يزدحم بها بعد رحيل الأهل والأحبة عنه، وثانيهما : مشهد البقاء لتلك الأنماط القبلية بوصفها رموزًا حياتية مازالت تتشبث ببقايا حياة عبر المكان والزمان، ولم تتنازل تمامًا عن ماهيتها في ظل روابطها الأسرية الممثلة في كناس الظباء والأبقار أولادها[2].

---

(١) دكتور مصطفى ناصف، ص٦٠.

(٢) سبق الإشارة إلى الشاعر والتعليق على شعره من نفس المنظور.

وربما اكتملت تفاصيل الصورة ــ فنيًا ــ بما شغل به الشاعر من دلالات أخرى لها طابع إنساني أكثر وضوحًا إذا ما ربطنا مشهد الطلل بمشهد الظعينة، وهل كان الطلل ــ حقيقة ــ إلا نتاجًا لرحلة القوم، وانصراف محبوبة الشاعر عن المكان حتى تأبد وتوحش وغلب عليه الإقفار والجدب ؟

من خلال تلك الرؤية لرحلة الظعينة تصبح الرموز النسائية محورًا حيًّا ومجالاً رحبًا يكمل مشهد الطلل، أو ربما ــ على حد تعبير الدكتور ناصف أيضًا ــ تولدت من الطلل[1]. فهي بمثابة نتاج له، وكأنه الطلل " الأم " الذي أنتج مساحات تملؤها الحياة، حتى وإن جاء هذا الامتلاء عبر الذاكرة، أو الحلم والخيال أو الافتعال، إذا ما بدأنا المشهد من طلل امرئ القيس نفسه بما عدده من أسماء نسائية[2].

كدأبكَ من "أم الحويرث" قبلها وجارتها "أم الرَّباب" بمَأسَلِ

" أفاطمَ "مهلاً بعض هذا التدلُّل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

أغرك مني أن أحبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل

إلى ما يشبه ذلك من مشاهد طللية استكملت بطيف الخيال الذي يظل دالاً ــ بطبعه ــ على ضروب من القلق النفسي، وحيرة الشاعر من ناحية، والسعي إلى ضرب من الهدوء النفسي، وإفراغ جانب انفعالي من جوانب العاطفة المشبوبة في نفس الشاعر أمام الحواجز القبلية والتقاليد المرعية تجاه بنات القبلية المحصنات من ناحية أخرى.

(١) د. ناصف، ص٧.

(٢) المعلقة ضمن شروح المعلقات العشر.

ومن ثم يتداخل مع المشهد الطللي ذلك اللون الغزلي الواضح، فإذا كانت المرأة محورًا أساسيًا من محاور الطلل، فمن الطبيعي ان يترسم الشاعر خطى الساعي وراءها، اللاهث خلفها، المحارب من أجل اللحاق بها، وإذا ما كان ذلك كذلك فقد يصطنع من التجارب ما يبدو فيه غزلاً مغامرًا كما كان حال امرئ القيس[1] في مشهده المتحرك :

ألاَ رُبَّ يوم لك منهنَّ صالحٍ ولاسيما يوم بدارةِ جُلجل
فظلَّ العذارى يرتمين بلحْمِها وشحْم كَهُداب الدمقس المُفَتَّل

وقد لا يقف الشاعر من تجربته الغزلية عند مثل ذلك المشهد المليء بالحركة، ولكنه قد يقف عند مشهد ثابت جامد لا يكاد ينصرف عنه غزليًا إلا إليه، إذ يقول ــ مثلاً ــ في مشهد رحيلها (من معلقة زهير):

بكرن بكورًا واستحرن بسُحْرة فهنَّ لوادي الرَّسِّ كاليد للفم
وفيهنَّ ملهًى للصديق ومنظرٌ أنيقٌ لعينِ الناظرِ المتوسِّم[2]

لتمتد صورة الطلل لديه بما فيه من الحياة، والخصب، والنماء، والحركة، والأيام، والليالي، إلى الطلل الدال على صاحبته الوحيدة التي تعني الشاعر من بين الجميع، وهو ما يستدعي ذاكرته لأن تتوقف وإن طال أمد الفراق، ليكون التفرُّس في المكان حيث يحكيها زهير ــ مثلاً ــ :

وقفتُ بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم
فلما عرفت الدار قلت لربعها ألاَ عِمْ صباحا أيها الربع واسلم

---

(١) نفس المعلقة.

(٢) معلقة زهير.

أثافيَّ سُفْعًا في مُعَـرَّسِ مِرْجَـلِ ونُؤْيًا كجِذم الحوضِ لم يَتَـثَلَّمِ (١)

حيث بنى الشاعر صورته على أساس من تلك المعاناة الذهنية والتخيل لحظة بعينها من لحظات تركيز الذاكرة، حيث كان التفرس والتأمل، ثم كان النجاح في محاولة التعرف على الدار، ثم كان تكرار التعرف تأكيدًا لصدق حواسه التي دلته عليه : مراحل متوالية مرت عليه في ذلك اللمح الخاطف من الزمن، والذي عاد به ــ القهقري ــ إلى ماضٍ بعيد، فما كان منه إزاء هذا الماضي السعيد، وهذا الحاضر الباقي الدال عليه إلا تلك التحية الجاهلية للربع مدخلاً إلى ضرب من ضروب الاسترخاء النفسي. أو التوسل إلى مثل ذلك " التمكن " من توهم امتلاك ذلك " المفقود " الذي طال بحث الشاعر عنه، فإذا هو يتوحد معه من خلال تحيته التي كررها وأردفها بالدعاء للربع، وبخصوصية النداء الموجه إليه. وكأنه ينادي صاحبته من خلاله، مما أكسبه ذلك البعد الإنساني المتميز الذي يتفاعل معه، وتنصرف من خلاله مشاعره وانفعالاته بمثل هذا الصدق، ولكنه الصدق الذي يتكشف لدى غيره حين يحرص على كشف وظيفة الطلل مدخلاً من مداخل الذكرى والتفكر، يدفع بصاحبه دفعًا إلى مجرد الانشغال بصاحبة الطلل. إنها المرأة سيدة هذا المكان من قبل، ومازالت سيدته – على سبيل الخيال ــ بعد تأبده وتوحشه وإقفاره من أهله ومفارقة ذويه. فهي كانت ومازالت سيدة قلب الشاعر وخياله في جميع الأحوال، وهو الطلل الممتلئ ببقايا الذكريات، والذي يملأ على الشاعر عالمه من خلال مشاهد الماضي؛ ذلك الماضي الذي قد يتولد منه حينًا مشهد الطيف أو صورة الظعينة، أو الاكتفاء بذكر اسم محبوبة الشاعر التي تملأ عليه ذلك الفراغ، أو تملأ عليه فضاء المكان القفر بذكرياتها الجميلة، لذلك لم يشغل الشاعر بالمكان، إلا مَنْ

(١) نفس المعلقة.

أجل من كانت تسكنه ـ فحسب ـ إذا ما عممنا قول الشاعر الشهير :

أمــر علــى الــديار ديــار ليلــى   أقبــل ذا الجــدار وذا الجــدارا
وما حــب الــديارِ شــغفْنَ قلبــي   ولكن حبُّ مــن ســكن الــديارا[1]

وعندئذ تظهر حقيقة البؤرة الشعورية التي لا ينصــرف الشــاعر إلــى سواها، إنها المرأة صاحبة الطلل " وهي وحدها القادرة على خلق الشــاعرية في المكان، وهي القادرة على (الولادة / البقاء) وبث الحياة في الأشياء "[2].

ومن خلال تلك البؤرة – وأمثالهــا – تتــوازى المشــاهد، وتتنــاقض مقوماتها ما بين حزن وأسى وبكاء وشفاء النفس بالعبرة المراقــة، ووقــوف واستيقاف، وتأمل وتفرس، وحسرة ويأس، وإحباط واستسلام، وتخاذل وانهزام من ناحية، وبين أمل مرجو تجسده رموز البقاء، ومظاهر الحيــاة والنشــاط، والخصب والنماء، سواء ما ظل دالاً عليه من جوامــد الطبيعــة (صــخورها وأحجارها وأثافيها)، أو ما بدا منها نابضًا بالحياة من مطــر وســيل، وربيــع ونبات وخضرة تكسو وجه الأرض، وتزداد نماء مع هطول المطر من ناحيــة أخرى، مما قد تكتمل به تلك الناحية المشرقة من تصوير مشهد الطيف الــذي يبدو موجب الدلالة على إمكانية التواصل الإنساني بين الشاعر ومحبوبته، أو من عرض مشهد الظعينة، وما قد يثار حوله من دلالات التــذكر واســتدعاء الصورة المتحركة لها مع قومها، أو حتى الصورة الثابتة للشاعر ذاته كمحور ثالث من محاور الطلل ـ حيث يبدو وقد آثر الصمت والبكاء فلعلهما أبلغ مــن الكلمات أداء في مثل ذلك الموقف العصيب : .

(١) البيت منسوب لمجنون ليلى (ورد في ديوانه).

(٢) د. نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٦٧.

بانَتْ سعادُ، فقلبي اليــوم متبــولُ مُتيمٌ إثرَهــا لــم يُفْــد مكبــولُ[1]

حيث يبدو كعب هنا وقد آثر الصمت والسكون والاستسلام، في حين آثر امرؤ القيس من قبله الاستعانة بالبكاء:

وإن شــــفائي عَبْـــرةٌ مهراقــــة فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَــولِ؟

بينما نجد زهيرًا يدعونا ــ مع رفقته ــ إلى التأمل والرؤية المتأنية في مشهد ثابت كاشف عن دقته في رسم لوحته :

تبصَّر خليلي هل ترى من ظعــائنٍ تحملن بالعلياء من فــوق جُــرثم
بكرن بكورا واســتحرن بســحرة فهن لوادي الــرسِّ كاليــد للفــم
وفيهنِ ملهــى للصــديق ومنظــرٌ أنيــقٌ لعــين النــاظر المتوسِّــم
فلما وردن الماء زرقــا جمامــه وضعن عصى الحاضــر المتخــيم
ووركْنَ بالسوبان يعلــون متنــه علــيهم دل النــاعم المتــنعمِ[2]

فتراه ناظرًا متوسمًا متأملاً يبحث عن ضالته في زحــام مشــهد البــين وانتقال الظعن، وإذا هو يتخذ من الموقف مشجبا يعلق عليه شجونه وإشــفاقه وأمله معًا، فهو شجن الباكي إزاء الانتقال والرحيل والبينونــة، مــع إشــفاق المتأمل لحركة الركب بين العلياء وجرثم، والمتتبع للمكان والزمان عبــر ودي الرّس، ووادي السوبان وغيرهما، وهو المشفق - أيضًــا - علــى ظعينتــه الراحلة من مغبة أجواء المكان إذا ما تأثرت بعنصر الزمــان، حيــث يجعــل رحيلها باكرًا " بكرن بكورًا واستحرن بسحرةٍ "، ليبدو زمن الرحلة لديه معلقًا

(١) مطلع اعتذارية كعب بن زهير في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم المعروفة بالبردة أو " بانت سعاد ".

(٢) معلقة زهير.

بواقعه النفسي وصادرًا عنه، مما يختلف ــ جوهريًا ــ عن طبيعة الرحلة التقليدية إلى الممدوح، فهي هنا رمز من رموز الحياة من خلال ذلك الإلحاح المتكرر على محاولة ملء الفراغ النفسي من خلال إشباع الذات من واقع التذكر بما يحتويه من كل محاور البقاء، فإذا المرأة تظل شريكًا له في استمرارية مثل ذلك الطرح الموجب، فهي الأساس في طرح البكاء الطللي – أصلاً – وهي الرمز المؤهل لإخراجه من تلك البؤرة الشعورية القاتمة، لعلها تملأ عليه بقايا فراغ وجوده، كما تملأ النص الشعري من خلال عالم يمتلئ خصوبة ونماء وبشرًا بمولد حياة جديدة تحكي قصة تلك التعارضات بين الموت والحياة، والزوال والديمومة[1]. فهناك ــ بهذا القياس ــ الرسم الدارس، وهناك معه أيضًا عوامل ذلك الدروس من رياح وغيرها من عوامل الطبيعة، وهناك البكاء ومحاولة الشفاء عبر جانب من الثوابت الطللية التي توحي بقدر من تفاؤل (الأنا) تجاه (الآخر)، والتي قد تكشف عن بقية أمل في بقية رموزه ضمانًا لاستمرارية بقية الحياة.

معنى هذا أن ازدواجية الرؤية لمشاهد الأطلال بين متضادات الفناء والبقاء قد تنذر بأنماط من خصوصية الأداء والانفعال معًا، صحيح أنه يظل قاسمًا مشتركًا بين شعراء الجاهلية، ولكن الدلالة قد تتعدد، وتتوزع فيها المجالات بين السالب والموجب، وفي أدنى مستوياته يظل شاهدًا على قدر من ثبات الماضي وإحياء الذكرى. إذ ما أخذنا بمنطق الوشم الطللي الذي صوره شاعر مثل طرفة حين قال :

لخولةَ أطلالٌ ببُرْقَةِ ثَهمَدِ تلوح كباقي الوشم في ظاهرِ اليدِ[2]

(١) د. محمد عبدالمطلب، ص ٨٠.

(٢) معلقة طرفة، شرح القصائد العشر، ص٩٥.

أو ما صدر عن زهير :

أمِنْ أمِّ أَوْفَى دمنةٌ لم تَكَلَّمِ   بحومانة الدراج فالمتثلَّم
ديارٌ لها بالرقمتَيْن كأنها   مراجعُ وَشْمٍ في نواشرِ مِعْصمِ[١]

فإذا ببقايا " الوشم " تظل دالة ـ ببساطة ـ على أمل يتردد في أعماق الشاعر، ويسيطر على خواطره حول إمكانية بقاء الحياة، دون أن ينصرف بالضرورة إلى الدلالات الأسطورية الغامضة التي قد تُحمل الطلل ما لا يحتمل، بل ربما حملت المتلقي نفسه ما لا يتقبله ذهنيًا، لاسيما إذا ما انصرف الأمر إلى استغراق البعد " الأسطوري" أو "الشعائري" أو "الطقسي" القائم وراء الطلل، ذلك أن الانشغال بالأسطورة هنا قد يزيد من غموض الموقف، أو لنقل قد ينتهي بنا إلى ضرب من تعقيد الصور، مما لم يكن واردًا أصلاً في تصوُّر المبدع الطللي في تلك العصور المبكرة.

إنها لحظة الحرص على أسلوب عطفه وكشف علاقته بالواقع الذهني والتجريبي للشاعر، وإن تباعد عن أراض الواقع على طريقة زهير:

أمِن أم أوْفَى دمنة لم تكلم   بحومانة الدراج فالمتلثم ؟

أو امرئ القيس :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضحَ فالمِقراة لم يعفُ رسمُها   لِما نسجتها من جنوب وشمال

أو لبيد :

عفتِ الديار محلها فمُقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عُرِّيَ رسمها   خلقًا، كما ضمن الوحي سلامها

أو عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم

---

(١) معلقة زهير، المصدر نفسه.

أو طرفة :

لخولـــةَ أطـــلالٌ ببُرْقَــة ثَهمَــد   تلوح كباقي الوشم في ظاهرِ اليـد

أو الأعشى :

ودِّع هريرة إن الركـب مرتحـل   وهل تطيقُ وداعًا أيهـا الرجـلُ؟

أو النابغة :

يــا دار ميــةَ بالعليــاء فالســند   أقوتْ، وطال عليها سـالف الأمـد

أو حسان :

عفــت ذاتُ الأصـابعِ فـالجواءُ   إلــى عــذراءَ منزلهــا خــلاء

أوَ غيرهم ممن تفاعلوا – نفسيًا وذهنيًا – مع الطلل وصاحبته، فكان له منهم ذلك الرصيد في أطروحاتهم التصويرية التي تجاوزت المنطلق " المكاني " إلى المنطلق " الزمني " الذي تردد ــ أيضًا ــ من خلال نفس النغمة منذ طرحه بشامة بن الغدير مبكرا:

لمــن الــديارُ عفــونَ بــالجزع   بالــدَّوم بــين بحــار فالشَّــرْع
درسَتْ وقد بقيـت علـى حجـج   بعــد الأنــيسِ عفَونَهــا سـبع

وهو ما رأيناه واردًا لدى زهير :

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجـة   فلأيا عرفـت الـدار بعـد تـوهم

بل لعل مساحة الزمن تتسع على غير حدود، وفي قياسات زمنية أخرى لدى زهير نفسه :

لمــن الــديارُ بقنــة الحجــر   أقوين من حجـج ومـن دَهْـرِ[1]

ولعلنا ــ هنا ــ نتجاوز الوقوف عند ذلك البعد الـواقعي البسـيط للطلـل،

---

(١) د. نوري القيسي، ص٢٦٢.

صحيح أننا قد ننطلق مع صاحبه من واقعيَّة : الزماني والمكاني، ولكن معطياته قد تمتد إلى ما وراء ذلك من دلالات يكشفها النص، أو يمليها تعدد القراءة، بما قد يحمله من الإيحاءات والظلال والأجواء التي تحيط بالوقفة الطللية ذاتها عبر المستويات النفسية والفكرية تجاه ظواهر الوجود والعدم في آن.

وكذا بدأنا من الاعتراف بأن أرصدة الأطلال تظل مرهونة بعالم الذكرى، وهو ما طرحته الفكرة التي ذهبت إلى أن شرط هذه الآثار لكي تتحول إلى ذكريات هي أن تؤثر فينا، وأن توقظ فينا ــ بالتالي ــ بعض ما كناه أو عايشناه[1]. ولكن الطرح قد يمتد إلى ما وراء ذلك من لحظة المفاجأة التي يبدو فيها الشاعر القديم وكأنما فوجئ بالطلل أمامه، وعليه أن يتفرسه ويتأمله مرارًا، أو يحاول كسر حواجز الزمن عودًا إلى ماضيه عبر السنين الطوال، بالمحاولة التي قد تكشف ضربًا من تهاوى الإنسان وسقوطه إذا ما اعتددنا بلغة التوحُّد بين الطلل والإنسان، وكأن كليهما قد تهاوى وتهدم، حيث يشكل الشاعر من أنماط الطبيعة (وهي الطلل هنا) مزيجا ذاتيًا يتشكل ويتكون ويتلون حسب حالته النفسية الخاصة، فالأطلال لا توصف لذاتها، فهي التذكار الباقي للحب، ولا أدل على ذلك من قول ذي الرمة الأموي البدوي :

وقفت على ربعٍ لميةَ ناقتي　　فما زلت ابكي عنده وأخاطبُهْ
وأسقيه حتى كاد مما أبثُّه　　تكلمني أحجارُه وملاعبه[2]

وهو المنطلق نفسه الذي انطلق منه لبيد منذ أنشد في الجاهلية :

وما الناسُ إلا كالديار وأهلهُا　　بها يوم حلُّوها وهُنَّ بلاقع[3]

(١) أونتيس (كلام البدايات)، ص ٢٤٠.
(٢) ينظر تعليق عبدالصبور على البيتين ضمن " قراءة جديدة لشعرنا القديم ".
(٣) ينظر حسن البنا عز الدين، ص٦٤.

فهي الثنائية في كلٍ، وهو الطلل والإنسان، وهو التفاعل، والتكافؤ، والتلاقي والتباعد، وهو أيضًا التوتر والقلق، والتمزق والتحسُّر، إنه تلك الإسقاطات النفسية والمنولوج النفسي، والبكاء والشكوى والحنين، وهو الحزن والمأساة والألم والبحث عن السلوى والخروج من الانشطار واليأس والضياع، ولكنه عبر أي من تلك المجالات يظل موقفًا إنسانيًا ممزقًا يدعو إلى التأمل ومعاودة القراءة دون حاجة ملحة إلى مزيد من الغموض، أو الاستغراق في تيه عميق، قد يبدو بعيدًا عن ذهن الجاهلي القديم منذ خاطب الطلل، فاتخذ منه رفيقًا صامتًا يفجر كل طاقات الحوار والحزن والألم من خلاله ببساطة.

على أن الموقف لا ينتهي عند الجاهلية بقدر ما يمتد فيما بعدها، وإذا بروح البداوة ومنطقها يظل باقيًا ممتدًا حتى مع عصور الحضارة عبر أعصر القصور الأموية والعباسية ــ مثلاً ــ حيث يبقى السؤال مطروحًا، وتبقى الإجابة ــ أو الإجابات ــ حائرة، حول : لماذا استمر الطلل مع إمكانية اختفاء جميع المقومات التي عرضنا لها من قبل ؟ قد نعدم إجابة شافية إلا من خلال تصور آخر للمسألة قد يستكمل زاوية الرؤى والتفسيرات النفسية للواقع الطللي؛ ذلك أن البعد النفسي لدى شاعر العصر الأول لم يكد ينتهي بنهاية عصره على مستوى الزمان أو المكان، فمن الطبيعي أن يظل هذا الامتداد واردًا، فالإنسان هو الإنسان بمخاوفه وآماله، وطموحاته وآلامه، وعواطفه ومشاعره، ويظل بحثه عن الرموز الكاشفة لأعماقه معبرًا عن جوهر وجوده وطبائع علاقاته، فهو دائمًا مشغول بالمعادل الموضوعي، لمكونات مشاعره ومكبوتات نفسه، ومن ثم يبقى للطلل رصيده النفسي القائم حتى في عصور الحضارة، أو الانشغال بتصوير القصور، إذ لا مانع لدى شاعر القصر العباسي

ـ مثلاً ـ من أن يستوقفه الطلل وإن أعلن عليه تمرده، إذ ربما كان إعلان التمرد مجرد رغبة في تسجيل موقف فحسب، ولسنا هنا بصدد تسجيل موقف شاعر مجدد مثل أبى نواس حين أخذ من الطلل وأهله مواقف عدائية بدت مشبعة بشعوبيته، وقد قتلت بحثًا عبر دراسات متخصصة[(1)]. ولكن الشاهد لدينا يظل معلقًا بذلك التشبُث اللاواعي بهذا الطلل لدى الشاعر نفسه:

حيَّ الديار إذ الزمان زمان ... وإذا الشِبَاكُ لنَاصُوَي ومُعَانُ

يا حبَّذا سفوان من متربع ... ولربما جَمَع الهوى سُوفان

وإذا مررت على الديار مُسلِّما ... فلغير دارِ أميمةَ الهجرانُ[(2)]

فإذا به أمام الديار يلقي " التحية " ويأمر بها، ويذكر أعلام "المكان" و"المتربع" و"المرو" و"التسليم"، " الهجران "، وكلها مشاهد طللية تأتي حصيلة المعجم الطللي القديم الذي هيأه أمامه الشاعر القديم الذي أعلن عليه تمرده، فإذا به على المستوى النفسي أو التقليدي لا يزال يتوقف عنده

يا دار ما فعلت بك الأيامُ ... ضامتك، والأيام ليس تضامُ

عرم الزمان على الذين عهدتهم ... بك قاطنين وللزمام عُرام

أيام لا اغشى لأهلك منزلا ... إلا مراقبة عليَّ ظلام[(3)]

وقد يضيق مجال التعليق هنا حول طلل أبى نواس وثورته تجنبًا لما

---

(1) على غرار الدراسات التي شغلت بالشاعر ومشكلة حياته وعصره، ومنها الحسن بن هانئ للعقاد، وأبو نواس بين التخطي والالتزام للدكتور علي شلق، والعصر العباسي الأول للدكتور شوقي ضيف، وتاريخ الشعر العباسي للدكتور يوسف خليف، ودراسات في الأدب العباسي للدكتور علي الزبيدي، الشعر والشعراء في العصر العباسي للدكتور مصطفى الشكعة وأشكال الصراع في القصيدة العربية، ج٥، للدكتور عبدالله التطاوي.

(2) ديوان أبى نواس، ص٤٠٤.

(3) نفسه، ص٤٠٧.

طرق في كثير من دراسات العصر العباسي، وحتى لا نقع في مشكلة التكرار غير المجدي، حيث اتخذنا من طلل الشاعر مجرد أثر نفسي، أو موقف تقليدي على الرغم من إعلان تمرده الصريح عليه وعلى أهله، وهو القياس الذي يطرحه عبدالله بن المعتز بشكل مختلف منذ حاول الانطلاق من تأزُّم النفس إزاء البكاء والطلل والوقوف على المكان قائلاً :

خليلَّي بالله اقعُدا نصطبح بلا " قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل "
ويا ربِّ لا تسقط ولا تنبت الحيا " بسقط اللوى بين الدخول فحومل"
ولكن ديارَ اللهو يا ربِّ فاسقها ودلِّ على خضرائها كل جدول[(١)]

وإذا كان أبو نواس أو ابن المعتز أو غيرهما من مجددي العصر العباسي قد آن لأي منهم الخلاص من الطلل، أو تجاوز منطقه، فإن الصوت النظري يظل موقفًا ناقدًا أكثر تلقائية في أدائه، ولعل البحتري قد أدرك جوهر المفارقة بين الطلل الموروث وبين ما أملاه عليه طلل آخر مثل "إيوان كسرى" حين وقف أمامه مندهشا ومنهزمًا في رحلة شيبه إلى المدائن، فإذا به يرى من الإيوان ما صوره قوله :

حِلَلٌ لم تكن كأطلال سُعدَى في قِفار من البسابس مُلْس[(٢)]

فهناك " حلل " وهناك " طلل " وكلاهما يظل محملاً بتلك الشحنة الانفعالية الحائرة بين رغبة الشاعر في تجاوز واقعه إلى عالم الذكرى، وإن ظل الميل إلى إعادة طرح الموروث بمثابة دافع آخر من دوافع البقاء الطللي الذي تردد مرارًا على السنة شعراء الحضارة بعد ذلك ، ولعلها معايشة المنطلق الثنائي في لغة الخطاب واصطناع الرفقة، سواء ما كان منها واقعيًا في عصره، أو ما

---

(١) ديوان ابن المعتز، والشاهد حول المفارقة بين نسبه وموقفه من الطلل إذا ما قيس بشعوبية أبى نواس، أو طبيعة نسبه الفارسي من قبل أمه " جلبان ".

(٢) سينية البحتري في ديوانه، وهي مشهورة في وصف إيوان كسرى، واتخاذه معادلاً موضوعياً لحالة الشاعر النفسية في أخريات حياته.

بدأ تجريديًا فيما تلاه من عصور الأدب والحضارة، وهو ما دعا شاعر القرن الرابع الهجري إلى طرح التساؤل القلق حول استمرارية النموذج الطللي حيث قال أبو الطيب :

إذا كان مدحٌ فالنسيب مُقدَّم أكل فصيح قال شعرًا مُتيَّمُ ؟!

المدخل الثالث

قراءة أخرى في الإبداع الشعري

من الإيقاع القبلي إلى الصيغ الفردية

[١]

من معلقة عمرو (حول الصوت القبلي)

مطلع المعلقة :

ألا هـــي بصـــحنك فاصـــبحينا ... ولا تبقـــى خمـــور الأنـــدرينا

ومنها :

نعُـــم أناســـنا ونعـــفُّ عـــنهم ... ونحمـــلُ عـــنهمُ مـــا حملونـــا

نطاعنُ ما تراخـــىَ النـــاسُ عنـــا ... ونضـــربُ الســـيوف إذا غُشـــينا

وإن الضِّغْنَ بعـــد الضـــغن يبـــدوُ ... عليـــكَ ويخـــرجُ الـــداءَ الـــدَّفينا

كـــأنَّ ســـيوفنا فينـــا وفـــيهم ... مخـــاريقٌ بأيْـــدي لا عبينـــا

كـــأن ثيابَنـــا منَّـــا ومـــنهم ... خُضِـــبن بـــأرجوان أو طلينـــا

ألا لا يعلـــمُ الأقـــوامُ أنـــا ... تَضعْضَـــعنْا وأنـــا قـــد وَنينـــا

ألا لا يجهلَـــن أحـــد علينـــا ... فنجهلَ فـــوق جهـــل الجاهلينـــا

علـــى آثارنـــا بـــيضٌ حســـانٌ ... نحـــاذرُ أن تفـــارقَ أو تهونـــا

أخـــذْنَ علـــى بعلـــولتهم عهْـــدًا ... إذا لاقَـــوْا كتائـــب معلمينـــا :

ليســـتلبُنَّ أفْرَاسَـــاً وبيضـــا ... وأسْـــرَى فـــي الحديـــد مُقَرَّنينـــا

إذا مـــارُحْنَ يَمْشِـــينَ الهُـــوَيْنَى ... كما اضطربت مُتُـــون الشـــاربينا

يقُـــتْنَ جيادنـــا ويقُلْـــن : لســـتم ... بعولتنَـــا إذا لـــم تمنعونـــا

إذا لم نحمِهن فلا حيينا   لشيء بعدهن ولا بقينا
كأنّا والسيوفُ مُسَلَّلاتٌ   ولَدْنَا الناسَ طُرًّا أجْمَعينا
ونشربُ إنْ وردنا الماء صَفْوًا   ويشربُ غيرُنا كَدَرًا وطينا
إذا بلغ الفطامَ لنَا صَبيٌّ   تخُرّ له الجبابرُ سَاجدينا
ملأنا البَّر حتى ضاق عنا   وظهَر البحر نملؤُه سفِينا

[٢]

ومن رائية حاتم الطائي (حول فلسفة الكرم)

أماويّ قَدْ طال التجنُّبُ والهجرُ ... وقد عذرتني في طِلابكم العُذْرُ
أماوي إن المالَ غادٍ ورائحٌ ... ويَبْقَى من المال الأحاديثُ والذِّكرُ
أماوي إني لا أقولُ لسائل ... إذا جاء يومًا : حلَّ في مالنا نَزْرُ
أماوي إما مانع فمبينٌ ... وإمَّا عطاءٌ لا ينهنهه الزجرُ
أماوي ما يُغْنِى الثَّراءُ عن الفتى ... إذا حشرجت يومًا وضاق بها الصدْرُ
إذا أنا دلاَّني الذين أحبُّهم ... لملْحُودَة زَلْجٍ جوانبُها غُبْرُ
وراحوا عِجالا ينفضونَ أكفَّهُم ... يقولون : قد دمَّى أناملَنا الحفْرُ
أماويَّ إن يُصْبِحْ صَداي بقَفْرةٍ ... من الأرض لا ماءٌ لدى ولا خَمْرٌ:
تَرَىْ أن ما أهلكتُ لم يَكُ ضرني ... وأن يَدى مما بَخِلْتُ به صِفْرُ
أماوي إني رُبَّ واحد أمه ... أجرْتُ: فلا قتلٌ عليه ولا أسْرُ
وقد عَلِمَ الأقوامُ لو أن حاتما ... أراد ثراء المال كان له وفرُ
وأنِّيَ لا آلو بمَال صنيعةً ... فأوَّلُه زادٌ وآخرُه ذُخْرُ
يُفَكُّ به العاني ويُؤكَل طيبًا ... وما إن تعُرِّيه القِدَاحُ ولا الخَمْرُ

ولا أظلم ابنَ العم إن كان إخــوتي شُهودا، وقد أَوْدَىَ بإخوته الــدَّهْرُ
غنينا زمانًــا بالتصــعلك والغنــى كما الدهرُ في أيامه العُسر واليسر
لبسنا صُروفَ الدهر لِينا. وغلظــة وكلا ســقاناه بكأسَــيْهما الــدهرُ
فما زادنا بَغْيًــا علــى ذي قرابــة غنانا ولا أَزْرَىَ بأحســابنا الفقــر
فَقِدْ مَا عصَيْتُ العاذلات وسُــلِّطت علىَ مصطفى مالي أَنَا مِلىَ العَشْرُ
ومَا ضَرّ جارًا يا بنةَ العم فاعلمي يجــاورُني ألا يكــون لــه ســتْرُ
يعينىَ عن جارات قــومِىَ غفلــة وفي السّمع مني عن حديثهُم وَقْرُ

[٣]

من رائية عروة بن الورد (حول فلسفة الصعلكة)

أقلّيَّ عليَّ اللومَ يا بنــت منــذر ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي أمّ حسان إننـــي بها قبل أن لا أملك البيعَ مُشترى:
أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالــد إذا هو أمسىَ هامةً فوق صَــيِّر
تجاوبُ أحجارَ الكُناس وتشـتكي إلى كل معروف رأتــه ومنكــر
ذريني أطوف في البلاد لعلَّنــي أخليك أو أغنيك عن سوء محضري
فإن فاز سهمٌ للمنية لــم أكــن جَزوعًا وهل عن ذاك من متأخر !
وإن فاز سهمي كفَّكم عَنْ مقاعد لكم خلفَ أدبار البيوت ومنظــر
لحي الله صعلوكًا إذ جُــنَّ ليلــهُ مضى في المشاش آلفًا كلَّ مجزر
يعُد الغنى من نفسه كــلَّ ليلــة أصاب قراها من صَديق مُيَسَّــر
ينام عِشاءً ثــم يصـــبحُ طَاويًــا يحثُّ الحصىَ عن جَنْبه المتعفَّر
قليلٌ التماس الــزاد إلاَّ لنفســه إذا هو أمْسىَ كالعريش المُجَوَّر
يُعينُ نساءَ الحيِّ مـــا يستعنَّه ويُمْسَى طليحًا كالبعير المُحَسَّــر

ولكنَّ صعلوكًا صـــحيفةُ وجهـــه　　كضَوْءِ شهاب القابس المُتَنَــوِّرِ

مُطلاً على أعدائـــه يزجُرونـــه　　بساحَتهم زجرَ المنيح المُشَــهَّرِ

إذا بعُـــدوا لا يـــأمَنُون اقترابَـــهُ　　تشَوُّقَ أهــل الغائــبِ المُتَنَظَّــرِ

فــذلك إن يلـــق المنيـــة يلقهـــا　　حميدًا وإن يَسْتَغْنِ يومًا بأجْــدِرِ

[٤]

صراع من أجل الحرية [من معلقة عنترة بن شداد]

ومطلعها :

هل غادرَ الشعراء مــن متــردم	أم هل عرفتُ الدار بعــد تــوهُّمِ
إن تُغْدِفِي دونَـى القنــاعَ فــإنني	طَبٌّ بأخْــذ الفــارس المســتلئم
أثنى عليّ بمــا علمــت فــإنني	سمحٌ مخــالقتي إذا لــم أُظلــم
فإذا ظُلمت فــإنّ ظَلمِــىَ باسـلٌ	مُــرٌّ مذاقتــه كطعــم العلقــم
هلا سألت الخيل يا ابنــة مالــك	إن كنتِ جاهلةً بما لــم تعلمــي
إذ لا أزال على رحالــةِ ســابحٍ	نَهْــد تعــاوَرَهُ الكمــاة مكلَّــم
يخبركِ من شهد الوقيعةَ أننــي	أغشى الوغي، وأعفُّ عند المغنم
ومــدجج كــره الكمــاةُ نزالــه	لا ممعن هربًــا ولا مستســلم :
جادت يداي لــه بعاجــل طعنــة	بمثقف صدق الكعــوب مُقَــوَّم
فشككْت بالرمُح الأصــم ثيابــه	ليس الكريمُ على القنا بمحــرم
فتركته جــزر الســبع يُنَشْــنَهُ	ما بين قُلــة رأســه والمعصــم
لماّ رأيت القوم أقبــل جمعهــم	يتذامرون كررت غيــر مــذمم

يدعون عنترَ والرمـــاح كأنهـــا ... أشطانُ بئْر فـــي لبـــان الأدهـــم

مازلت أرمـــيهم بثغــرة نحـــره ... ولَبانـــه حتـــى تسـربل بالــدم

فازورَّ من وقـــع القنـــا بلبانـــه ... وشـــكا إلـــيَّ بعبـــرْة وتحمحُـــم

لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى ... ولكان لو علم الكـــلام مكلمـــى

ولقد شفى نفسي وأبرأ ســـقمها ... قيلُ الفوارس : ويك عنتر أقدم

[٥]

الاستغراق في الذاتية

ومطلعها :

لخولـــة أطـــلالٌ ببرقـــة ثهمـــد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

من قول طرفة في المعلقة :

ألا أيهذا اللائمى احضُـرَ الـوغى وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟

فإن كنت لا تسطيعُ دفـعَ منيتـي فدعني أبادرها بما ملكت يـدي

فلو لا ثلاثٌ هُنَّ من عيشة الفتـى وجَدِّك لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سـبقُ العـاذلات بشَـرْبة كميتٍ متى ما تُعْلَ بالماء تزبد

وكرّى ـ إذا نادى المضاف ـ محنبًا كسيد الغضا نبَّهته المتَـوَرِّد

وتقصير يوم الدَّجْن، والدجن معجبٌ ببهكنة تحت الخبـاء المعمـد

لعمرُك إن الموت ما أخطأ الفتـى لكا لطِّول المُرْخَى وثنياه باليد

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقلية مال الفاحش المتشـدد

أرى الموت أعدادَ النفوس ولا أرى بعيدًا غدًا، ما أقرب اليوم من غـد!

أرى العيش كنزًا ناقصًا كـل ليلـة وما تُنقِصُ الأيامُ والدهرُ ينفد

وظُلم ذوي القربى أشـــد مضاضـــة ... على النفس من وقع الحسام المهند

ستبدى لك الأيام ما كنـــت جــاهلاً ... ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد !

ويأتيك بالأخبار من لــم تبــعْ لـــه ... بتاتًا، ولم تضرب له يــوم موعـد

(١)

طبيعة المسافة بين القبلية والفردية

ظهرت العصبية القبلية أساس الحياة بأوضاعها وتقاليدها الاجتماعية (رابطة الدم)، وعلت منزلة الشاعر في قبليته : حيث (يؤمر على القوم بملكته الشعرية)، ليتأكد الدليل على تلك المنزلة السامقة من خلال الاحتفال بنبوغ شاعر، فالشاعر فارس الكلمة، وجرح اللسان كجرح اليد، بمنطق امرئ القيس، ومع مولد الشاعر تقام الأعراس والولائم والأفراح.

كما كان التزام الشاعر : بقضايا القبيلة بمثابة (عقد اجتماعي) مبرم شفاهيًا بين الشاعر مع القبيلة وله شروطه ومقوماته، وهو ما ينعكس في شعره في صورة (عقد فني)، يوظفه لخدمتها فيغلب ضمير الجماعة أكثر من ضمير الأنا كما بدا عند عمرو. فكانت القصائد الجاهلية تصور حياة المجتمع بكل أبعادها حيث تنطلق مصادر الصورة عنده من واقع القبيلة، وتبدو القصيدة صدى صوت الشاعر في القبيلة حتى يكاد يتحول إلى نشيد قومي، يؤدي غالبًا إلى غضب القبيلة الأخرى، لاسيما إذا ما تركز الصوت على توهج الفخر القبلي بقبيلته ومع الهجاء للقبيلة الأخرى، وعندئذ يستغرق في عرض المثل العليا في قومه من شجاعة، مروءة، كرم، نجدة، فصاحة؛ ومعها يكون الرضا باندماج الذات كقطرة في بحر الجماعة لاسيما حين يتحدث الشاعر عن نفسه وكأنه يستهدف اكتشاف الذات القبلية، فالغاية دائمًا جماعية، حتى وإن بدت الوسيلة فردية، ويبرز دور الشاعر القبلي في مواقف : السلم والحرب، الانتصارات، الهزائم، رثاء القتلى، تمجيد الأبطال، تحقير الأعداء، التوعد والتهديد، وكأنما لا يكاد ينسى دوره في توثيق الأحداث وتصوير التجارب.

وهنا يشبه دوره دور المؤرخ من حيث أهمية توثيق الأحداث وتسجيلها في مواقف الحرب مضافًا إليها عمق التجربة في بقية مواقفه من حركة الحياة والمجتمع.

وفي موقف السلم : يصور نزعة فردية من خلال علاقته بالقبيلة، حين يتحدث عن المرأة، فقد يتعرض لتصوير التقاليد والقيم القبلية مثل الوشاة، غزلاً أو طللاً بما يعد موقفًا فرديًا قبليًا، كذلك يكون حديث الظعينة من المنطق الجماعي (عند زهير مثلاً)، ومن مظاهر حياة القبيلة الاجتماعية، وكذلك وصف الناقة أو الفرس، ومثلها مشاهد الطبيعة في حياة القبيلة، مثل لوحة السيل عند امرئ القيس، كذا حكمه وتجاربه كصدى لعلاقاته المتداخلة مع نسيج المجتمع.

وتظل معلقة عمرو نموذجًا خاصًا للأداء القبلي الجماعي بدءًا من مقدمة غزلية خمرية تبدو فيها المرأة والندماء سرعان ما يحيلها إلى موقف قبلي عام، ثم حديث عن قوم الظعينة، ثم حديث عن أيام القوم ومفاخرهم، مع ذكر الأمجاد والماضي، لتتواصل سخريته من عمرو بن هند، ثم حديث طويل حول مفاخر القوم بصورة غير إنسانية يضخمها مثل قوله المتفرد :

إذا بلغ الفطامَ لنا صبيٌّ ... تخر له الجبابرُ ساجدينا

أو قوله قبل الختام :

ألا لا يجهلَنْ أحدٌ علينا ... فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وعبر نموذج آخر من معلقة زهير موزعة بين المقدمة والمحتوى :

- مقدمة يلتقي فيها الطلل برحلة الظعينة بكل مدلولاتهما القبلية والفردية. ثم يليها حديث الحرب من خلال القبائل، ورصد تجاربها

مع إشهاد القبائل على ما يقول عن السلام والصلح من خلال القبائل المتحاربة، مع استشهاد بعرض طويل حول التجارب والحِكَم من خلال علاقاته بالقبيلة.

ونكاد نستخلص من تلك الصور والنماذج :

١ - أن الذاتية قد برزت في عمق القصيدة الجاهلية، ولم تختف أو تتلاشى منها بحال، فالشاعر ذاتي أيًا كانت درجة الانتماء القبلي على اختلاف واسع بين الأمرَيْن.

٢ - أن تلك الذاتية لم تنفك من عقال القبلية بحال، بل تكيفت معها وبرزت من خلالها، على اختلاف في الدرجة والكيف.

٣ - أن النزعة القبلية قد سيطرت على العقل والوجدان الفردي لدى الشاعر فلم يستهدف غاية سواها.

ولذا يمكن تركيز النتيجة الكبرى لهذا كله في ظهور أصحاب المذهب القبلي في الشعر العربي ممن ساروا على الشكل النمطي الذي نجده عند عمرو وزهير، وينقسم إلى : موقف فردي يتوارى خلف الموقف القبلي للشاعر من خلال مقدمات القصائد، وترك جزئيات موضوعاتها المختلفة حتى تكاد تنصرف إلى القبيلة - بلا منازع - فإذا ظهرت الفردية فعلى هامش القبلية.

أما أصحاب المذهب الفردي في الشعر الجاهلي :

فلم يصدروا في إبداعهم عن الشخصية القبلية، ولكنهم صدروا عن الشخصية الفردية، وحاولوا التخلص من قيود " العقد الفني " وتصوروا أن ينظموا الفن لذاته - أو لذواتهم - محاولين بذلك اعتزال قبائلهم، وقدموا أنفسهم وتجاربهم على القبيلة كمشروعات أفراد تفوق القبيلة وتتجاوز أعرافها.

ونتوقف عند أصحاب هذا المذهب الفردي عبر مستويات متعددة :

ظهرت خلالها النزعة الفردية مع عدم الرفض التام للقبيلة على غرار ما صوره امرؤ القيس – مثلاً – في معلقته من عرض أبعاد شخصيته في مشهد فتى أرستقراطي النزعة يحصر متعته في الحب، والصيد، واللهو، والمجون، والعربدة، حتى بدت صعلكة امرئ القيس من منطق السعي لإثبات الذات، أو تلك الفردية التي قد تأتي على حساب الفناء في القبلية. وكان قد صوره طرفة بن العبد من شخصيته بما سيطر عليها من ملامح القلق والتشاؤم، وكذا كان ما صوره من ضيقه بقبيلته، حتى ظهر في شخصية المتمرد الذي يبدو شديد الاعتزاز بفرديته إلى أبعد الحدود وكأنه الفتى الأول في القبيلة دون سواه على الإطلاق.

من هنا كانت صعلكة امرئ القيس ووجودية طرفة مجرد سعي إلى إثبات صور من تلك الفردية على حساب القبلية مما أغضب القبيلة ــ أحيانًا ــ على النحو الذي صوره مثل قول طرفة:

ومازال تشرابي الخمورَ ولذتي	وبيْعي وإنفاقي طريفي ومتلدى
إلى أن تحامتني العشيرةُ كلها	وأفردت أفرادَ البعير المعبد
وجدتُ بني غبراءَ لا ينكرونني	ولا أهل هذاك الطرف الممدد

وثمة هناك طوائف أخرى من الشعراء بالغوا في الاعتداد بتصوير الشخصية الفردية، وتمردوا على النظام القبلي، وأعلنوا شعارهم حول الانتصار لفكرة الغزو والإغارة والسلب والنهب، وهم فئة الصعاليك ممن بالغوا في التوقف عند الذاتية، فقد ظهرت لديهم الصعلكة بمعنى الفقر، إذ كانوا جماعات من فقراء القبائل الأقوياء ممن ضاقت بهم سبل العيش في ظلالها،

حتى انطلقوا إلى الصحراء يشقون طريقهم من خلال النهب والسلب وقطع الطريق على القوافل التجارية، والإغارة على الأغنياء، وانضم إليهم جماعة من خلعاء القبائل الذين طردوا منها، ورفعت عنهم حمايتها، كما انضم إليهم جماعة من الأغربة السود من أولاد الإماء ممن قاموا بعمل الخدم والعبيد، ففقدوا إحساسهم بالعصبية القبلية، وتبلورت معظم أسس حركة الصعلكة اقتصاديًا من منظور تعويض الفقر بوسائل العيش بطرق غير مشروعة إلا من وجهة نظرهم، حتى تجلى لديهم منها:

١ – الاعتداد بالشخصية الفردية، والمبالغة في تضخيمها على حساب الذات القبلية التي قصدوا إلى الانفلات منها، والتنكر لها وإعلان التحدي والرفض لأهلها.

٢ – التحلل من قيود القبلية، وإعلان التحلل والتمرد والثورة عليها، فالصعلوك له قسمات خاصة، يفتخر بها، قد تختلف عما تعترف به القبيلة في شخوص فرسانها.

٣ – وثمة اتفاق بين الصعلوك وطائفته ممن ساروا في نفس الاتجاه حين كونوا طائفة خاصة بهم كبديل للقبيلة، ولكن علاقته بالمجموعة لم تقم على أسس الفناء فيها كما كان عند القبليين، بل كان يقوم على اتفاق الآراء فيما بينهم في صورة فئة، أو طائفة، أو حي، أو مجموعة فحسب.

٤ – يقوم ضمير الجماعة عندهم على أساس الشخصية الجماعية في إطار الطائفة الخاصة بهم بعيدًا عن الأطر القبلية النمطية الماثلة في النظم والقيم والأعراف القبلية.

٥ - غلب على سلوكهم في الحياة طابع الأسلوب الصراعي الفوضوي مما انعكس بالضرورة في أشعارهم من جانبَيْن :

أ -موضوعات الشعر، وفيها خرجوا عن حدود الموضوعات التقليدية، ونظموا الكثير في: أحاديث الغزو والمغامرات، التهديد والتوعد، وصف الأسلحة، أحاديث الفرار، سرعة العدو، أحاديث التشرد والضياع، مع عرض الآراء الاجتماعية والاقتصادية، والحديث عن الرفاق والقوافل التي نهبوها، وعن توزيع الثروة على الضعاف منهم.

ب في البنية الفنية للقصيدة، وفيها خرجوا على الإطار العام الذي عرفته القصيدة لدى شعراء القبائل كما رأينا عند زهير وشعراء المعلقات، فكانت أهم الظواهر الفنية السائدة لديهم ماثلة في استجابتهم للواقع بسبب :

١ -إيقاع حياتهم السريع، لأنها قصيرة لا تحتمل أكثر من موضوع واحد، لذا انتشر فيها شعر المقطوعات، وتجلى الحرص خلالها على الوحدة الموضوعية والانطلاق منها بشكل تلقائي غير مصنوع.

٢ -ضيق الوقت أمامهم بالإضافة إلى أن الأطلال ظلت مرتبطة بالقبيلة، وهم يكرهون القبيلة – أصلاً – فآثروا التخلص من المقدمات القبلية، مع إبراز عدم الحرص على الوفاء بأي التزام تجاهها.

وهو انعكس – بدوره في :

١ – الإكثار من الصيغ القصصية، والاعتماد على المادة الواقعية التي تعكس طبيعة حياتهم، وحتمية خروجهم للغزو، مما يمثل حدثًا له بعد زماني ومكاني وحركي.

٢ – السرعة الفنية التي تظهر في الإيجاز من ناحية، وعدم التوقف طويلاً أمام التصوير والأناة فيه من ناحية أخرى.

لذا شاع لديهم الأسلوب التقريري المباشر الذي لا يهتم بتجريد الصورة مع إعادة النظر فيها(١).

ومن أبرز الأسماء التي عرفت في عالم الصعلكة الجاهلية ورسم فلسفتها ومنهاجها :

فيلسوف الحركة (عروة بن الورد)، تأبط شرا، السُّليك بن السلكة، الشنفري، حتى بات عروة زعيمًا شعبيًا في مستوى عرض دوافع خروجه غازيًا على نحو قوله المشهور :

دعيني أطوّف في البلاد لعلني ... أفيد غنى فيه لذى الحق محملُ
أليس عظيمًا أن تُلمَّ ملمّةٌ ... وليس علينا في الحقوق معوّلُ
فإن نحن لم نملك دفاعًا بحادثٍ ... تلِمُّ به الأيام فالموت أجملُ

وقوله الأكثر شهرة :

ذريني للغنى أسعى فإني ... رأيت الناس شرهم الفقيرُ
وأدناهم وأهونهم عليهم ... وإن أمسى له حَسَب وخيرُ
يباعده القريب وتزدريه ... حليلته، وينهره الصغير
ويُلفى ذو الغِنى وله جلالٌ ... يكاد فؤاد لاقيه يطير
قليل ذنبه، والذنب جمٌّ ... ولكن للغِنى رب غفور !

(١) يراجع كتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي للدكتور يوسف خليف؛ وكتاب دراسات في الشعر الجاهلي في الفصل الخاص بالقبلية والفردية؛ وكتاب الروائع من الشعر العربي، الجزء الأول الخاص بالعصر الجاهلي.

(٢)

تمايز في الفلسفات الفردية

تعد صفة الكرم واحدة من المعالم الكبرى في العقد الاجتماعي بين الفرد والقبيلة، إذ ربما كان لجدب الحياة الجاهلية صداه في الاعتزاز بتلك الصفة والتغني بها مدحًا أو فخرًا، أو سالبها هجاء. ويعد حاتم الطائي من الشعراء الذين كرسوا حياتهم حول دائرة تلك الصفة منذ جعلها معياره الأول في تعامله مع قومه، فراح يفتخر بها ويما حولها من أخلاقيات النبلاء حيث يرحب بها العقد الاجتماعي كاشفًا بذلك كله عن جانب من طبيعة الحياة البدوية بما فيها من رهبة تثير الخوف والفزع، في النفوس حتى يسجل حاتم لنفسه إلى جانب الكرم رفض الظلم، مما يبدو فيه متحضرًا ومتجاوزًا عصره حيث تجاوز قضية الظلم التي شاعت في البيئة، وترنم به بها عمرو بن كلثوم على المستوى الجمعي مهددًا متوعدًا :

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وعلى المستوى الفردي ظهرت عند عنترة في مثل قوله الصارم :

فإذا ظُلمت فإن ظلمِيَ باسل مرٌّ مذاقته كطَعْم العلقم

وظلم ذوي القرى في تصور طرفة بن العبد :

وظلمُ ذوِي القُربَى أشد مضاضةً على النَّفس من وقْع الحُسام المُهنَّد

أو على المستوى الحكمي في مثل قول زهير :

ومن لم يَذُدْ عن حوضه بسلاحه يهدم، ومن لا يظلم الناس يُظْلَم

كما أضاف حاتم إلى بنود هذا العقد القبلي من نفس المنظور الحضاري

صفة الوضوح والصراحة، حيث يتعامل مع من قصدوه سائلي العطاء من خلال تلك الصراحة التي تصاحب البسطاء لحظة المنح أو المنع على السواء، كما يأبى على نفسه أن يتصف بالغرور، أو أن يطمئن إلى نصرة قومه له في فترة من الزمن، فهو لا يشمت في خصومه ممن سلبهم الزمن عصبتهم، بل يسلك سلوكًا متواضعًا في كل الأحوال. حتى يصل حاتم إلى درجة إنسانية راقية حين يضيف إلى تلك المشاهد ما يحرص عليه من غض الطرف، وكذا غض السمع عن جاراته، مكملاً بذلك دائرة حسن الجوار التي كرر حولها القول ابتداء من إغاثته للملهوف، إلى احترامه لكل حقوق الإجارة، إلى تتويج المواقف بهذه الصورة المتحضرة التي بذ بها أقرانه وتجاوز من خلالها رفاقه.

ومن حيث الصفات مجتمعة رسم حاتم لوحته الفنية الكبرى لشخصه وعبر موقفه الاجتماعي في حال اتساقها وتفاعلها، مما يكشف عن طبيعة ولائه وانتمائه إلى القبيلة، مع اطمئنانه الذاتي إلى عمق تلك اللوحة التي افتخر فيها بنفسه، وبدا فيها شديد الثقة بمكانته، حتى أشهد الأقوام على ذلك كله. ولذا نستطيع أن نقرأ موقف حاتم من زاويتين:

١ – أولاهما سلبية بدا فيها منسحبًا متخاذلاً أمام القضايا الغيبية التي تجسدت في لوحتين :

أ – لوحة الموت التي شغله منها مشهد القبر، وتنكر الأهل والأصدقاء له، مع اقتناعه ــ في نفس الوقت ــ بأن مصيره ــ ككل شيء ــ إلى فناء.

ب – لوحة الدهر، أو الزمن التي استسلم فيها – أيضًا – لما يأتي به من يسر أو عسر، ولذا لا يغتر بما قد يبدو من مسالمة الزمن له أو لقومه إلى حين.

٢ - والثانية إيجابية وهذه بدت أشد وضوحًا وأكثر انتشارًا وذيوعًا، وفيها تضخمت ذات الشاعر لتصوغ المعالم الكبرى للعقد الاجتماعي، إلى أن يصل إلى تلك الملامح الإنسانية الراقية، مما يتجسد في لوحة الكرم والشجاعة وحماية الجار وإغاثة المستغيث، فلا يُطلب منه قتل ولا أسر. ومعه منح السائل بلا حساب مما يضحى في سبيله حاتم بكل أمواله من ناحية ولا يعبأ بلوم لائميه من ناحية أخرى. وبذلك بدا الشاعر مقتنعًا بازدواج تلك الفلسفة المازحة بين السالب والموجب أمام حس الغيب ومطلب القبيلة.

هذا عن محتوى النص كما أراده الشاعر، أما عن البنية الفنية فقد آثر رسم لوحة كبرى صب فيها فكره وفلسفته منذ بدأها بالمقدمة التي خاطب فيها زوجته، ليتخذ منها محورًا للإقناع بفلسفته، فوافق الجاهليين في الخطاب الشعري عبر المرأة، وخالفهم – في نفس الوقت – فلم يتحول بها إلى حوار طللي طويل، ولم يقصد إلى الغزل بل آثر الاكتفاء بتوظيفها في خدمة فلسفته فحسب. وكذلك لم يشغل بضمير التثنية، ولم يهتم بالصحبة في الصحراء، بل اكتفى باسم زوجته الذي ردده في مطالع الأبيات الخمسة في المقدمة، ثم كرره في بيتين متفرقين، وكأنه كلما احتاج أن يفلسف موقفًا وجد نجدته في التغني باسمها دون تجاوز إلى أبعد من ذلك.

ويغلب على المقدمة طابع الحكمة العامة التي استخلصها الشاعر من واقع حياته الخاصة، فبدا قريبًا إلى التقرير المباشر منه إلى التصوير أو التعقيد في المعنى. ومن هنا يأتي الارتباط الموضوعي بين مقدمة القصيدة وموضوعها، حيث بدا حديث الحكمة صادرًا عن تلك الروح الاجتماعية التي صدرت عن عقد القبيلة كما ارتضاها حاتم نفسه شاعرًا متفردًا.

ومن ثم لم يكن الشاعر في حاجة إلى افتعال الربط بين المقدمة والموضوع بل بدا التداخل واضحًا بينهما، ففي عرض موضوع قصيدته استطرد في حديثه عن فضيلة الكرم، وما حولها، حتى أصبحت موطن جذب له باستمرار بما يكشف عن عمق واقعه النفسي إزاءها. كما يظل من السمات البارزة في المطلع وما بعده توظيف الشاعر للتكرار عبر أكثر من بيت مما يعكس توظيف الشاعر للتكرار كما ورد في اسم (ماوية) على المستوى الصوتي من ناحية، والمستوى التوكيدي المعنوي من ناحية أخرى، وهو الموقف الذي سحبه بعد ذلك على كثير من المعاني التي كررها، حتى أتى بها حينًا في شكل حكمة في البيت (٢) وأحيانًا في شكل تقريري في البيت (٥) وأخرى في شكل توظيفي للصفة في البيت (١١) وغيرها في شكل تفصيلي لمشهد العطاء في البيت (١٢) ثم عودة إلى التصوير في البيت (١٨). وكأنه يستخدم التكرار لرسم الأبعاد الحقيقية لمشهد الكرم، فكانت الصفة وليدة التماهي معها، وكذلك كانت الصور التي رسمها كاشفًا من خلالها عن ولائه للصفة وانتمائه إليها ! ومن ثم و ضع حاتم أصول فلسفته الاجتماعية التي أثرت في مجتمع عصره، حتى ضرب به المثل في الكرم، وتجاوز به مجتمعه، حتى أثرت فيمن جاء بعده من الشعراء، فراحوا يتخذون من اسمه نغمًا يترنمون به، كما قال الفرزدق مبالغًا في مدح ممدوحه :

أبا حاتم ما حاتم في زمانه ... بأفضل جودا منك عند العظائم

أو مثل قوله :

على ساعة لو كان في القوم حاتمٌ ... على جوده حنت به نفسُ حاتم

وبذلك تصبح صور حاتم مرجعية للشعراء من أجيال خلفه يستندون إليه في التصوير عبر مختلف العصور الأدبية،حيث راحوا ينسجون على نهج صوره، ويضيفون إليها من قدراتهم الخاصة ما يبدو كاشفًا عن القدرة على الابتكار، ولكن يظل اسم حاتم مرددًا على ألسنتهم وفي فضاءات عصورهم، وكأنما خلده مسلكه الاجتماعي الذي وضع من خلاله أساسًا لفلسفة الكرم التي اتخذها معيارًا للتصالح مع النفس والمجتمع في آن.

(٣)

مرجعية الصوت القبلي عند (عمرو بن كلثوم)

وتحكي الأبيات ـ بوصفها جزءًا من المعلقة ـ جانبًا من قصة الصراع الحربي الذي بات سمة مشتركة بين مجتمعات العصر الجاهلي، ولكنه تجاوز منطق الصراع من أجل البقاء ليقف عند مساحة أخرى بدت أشد تميُّزا حيث تحول معيارها إلى الصراع من أجل السطوة والسيادة، وتبرير فلسفة القوة ومنطق البطش إلى جانب اتساع دائرة الصراع وتحوله من القبيلة إلى الصراع مع الآخر.

فالمقطع الأول يكشف طبائع الفواصل، ويجدد اتساع المساحات بين الحدود القبلية والحدود الفردية، مما يفاخر به الشاعر على المستوى الجمعي العام، منذ رفع من شأن القبيلة وأهدر أمامها صورة الملوك التي حلا له أن يردد حولها مشاهد العصيان، ثم مشهد القتل في ختام المعترك.

والمقطع الثاني يتغنَّى فيه الشاعر تغنِّيا قبليًا انفعاليًا بمفاخر قومه، وإن بدا حريصًا أيضًا على مخاطبة خصمه الذي خابت كل توقُّعاته أمام جيوش تغلب وقوة قيادتها، ومن ثم كان استعلاء الشاعر في لغة خطابه القبلي، وكانت طبيعة توجُّهاته الأسلوبية الموزَّعة بين السخرية والتهكم من جانب، وبين لغة التهديد والوعيد للآخر الفارس من جانب ثان.

وفي سياق نفس المقطع تتضخم الذات في صورتها الجماعية القبلية، ويكاد صوت الشاعر على المستوى الشخصي يتوارى في خِضَمِّ القبيلة، وهو يؤصل لتاريخها الحربي وقوتها القتالية، وحرية أبنائها، كما يصور طبيعة تصنيف جندها بصورة حجبتها عن بقية قبائل العرب.

وفي المقطع الثالث تلويح من الشاعر بتأكيد منطق التفرد المطلق لقومه، منذ قصد إلى الإشهاد القبلي على تاريخهم وسبقهم، فمنحهم كل المناقب التي لم يَبْق لغيرهم منها شيء (حسب تصويره) ونفى عنهم كل المثالب التي ألصقها بكل من سواهم، وبرأهم منها تبرئة مطلقة.

وتظل المعلقة ــ في مجملها ــ تحكي شريحة من شرائح الحرب الجاهلية على المستوى القومي كما تكشف مواقع الذات الفردية من عالم الذات القبلية، وترسم إحدى صور النزاع المتميز بلغة القائد وسيد القوم في عصر كانت فيه شريعة الغزو ومنطق القوة هما الحكَم في إمكانية البقاء، أو التهديد للآخر الأضعف بالفناء، ولم ينْسَ أن ينطلق من الإشهاد القبلي على كل ما يصوره عودًا إلى تأكيد مقولاته من خلال مصداقية شواهده، وربما استحق الإشارة في النص إلى مجالات الدلالة في :

توظيف التكرار في الصيغ الجمعية من قبيل التأكيد، أو الإشباع النفسي لدى الشاعر ذاته في التشفّي من خصمه، أو التوظيف الصوتي الذي يضيف بُعْدًا متميزًا للنص عبر الأبيات المتوالية. ثم بلورة التكرار حول النموذج القبلي المتوحد مما جسَّده الشاعر في صيغة : نحن، ونحن، وأنَّا، ثم على التواصل في الأداء الفعلي الذي شغله منه منطق الفاعلية لكل ما استساغه واستحسنه من صور الأداء : نورد، نصدر، تركنا، نكون، نعقد، نوجد، صُلْنا، أُبْنا، قَدرنا ... إلخ.

وفي موازاة ما أورده من منطق المفعولية فيما نفاه أو استهجنه، حيث شاء أن يخلص منه قومه ليسنده إلى كل من سواهم (ويشرب غيرنا..).

وعلى الرغم مما توحي به الأبيات من غلبة الصيغ التقريرية المباشرة،

وسهولة الأداء اللفظي، فما زال الشاعر يشغله أمـر الصـورة التـي اشـتق مصادرها من البيئة الجاهلية وشكَّلها جماليًا بما يتسق وحـس القبيلـة، ثـم وظَّفها في مساق النغم القومي الذي قصد إليه قصدًا لا تراجع عنه بحال.

وربما كان الأكثر إغراءً للشاعر القائـد تلـك المقـابلات التصـويرية والمعنوية التي مثَّلت لديه بُعدًا فنيًا خاصًا بدا مبنيًا على التضاد الذي قصد إليه قصدًا على مدار ما احتواه خطابه الشعري عبر الأبيات بتلك الكثافة التي بـدت مقصودة لديه بين :

البيضُ والحُمر (الرايات)، العصيان والخضـوع، الطاعـة والعصـيان، الرضى والسخط، الأخذ والترك، والأيمن والأيسر، والنِّهاب والملـوك، البـاذل والمجتدى، المنعم والمهلك، الصفو والكدر ...

ومن البديهي أن يبني الشاعر القبلي معلقته على تكرار ضمير الجماعة، مع توظيفه قبليًا بما يحسن للدارس. أن يحصيه إحصاءً، لعله يستكشـف مـا وراءه من دلالات خاصة على تغلغل ذلك الحس القبلي في نفسيته على النحـو الذي صدر عنه بذلك العمق وتلك الإطالة، ومع مراعاة أن عمرًا هنا كان أكثر شعراء العصر استخدامًا للضمير، وخاصة في المعلقة.

كما يسهل تحديد معالم المعجم الحربي الذي انتقاه الشاعر بهذه الحـدة المقصودة التي يحقق من خلالها ضربًا من إشباع الذات القومية في مـوازاة طموحه إلى قهر الآخر، أو التشفي منه من واقع خصوصية خطابه الشـعري الذي وزعه عبر تلك المستويات الفنية المتعددة بكل ما يحفها من صيغ الأداء.

(٤)

أزمة الصراع من أجل الحرية

تكشف أبيات عنترة موقف الشاعر، الفارس،العبد، المحب، وهو يرسم من خلالها لوحات متداخلة تحكي نسيج شخصيته من واقع تلك المعالم مجتمعة، ابتداء في ذلك من خطابه الشعري العام، ووقوفًا عند حواره مع عبلة من منطلق تصوير فروسيته التي حاول من خلالها تعويض النقص في نسبه على غرار ما صوَّره قوله في لاميته :

إنيَّ امروٌ مِنْ خَيْرِ عَبْسٍ مَنْصِبًا   شَطْرِي، وأَحْمِي سَائِري بالمُنْصُلِ

وهو يطرح هنا من فروسيته بُعْدَيْها البطولي والإنساني :

أولهما : يتجلّى في رفض الظلم وضرورة الرد عليه، وفي تمكنه من قيادة جواده وتوظيف سلاحه في ميدان القتال، وإحكام أسلوبه في مقاتلة الفرسان، واقتحام المعارك.

وثانيهما : في تشبُّهه بالأحرار في مجالس المنادمة، والتوقف عند حسن المعاشرة، والاعتداد بكرمه وحسن خلقه، وعفة نفسه عند الغنائم بعد الانتصار على خصومه.

ومن واقع هذين البُعْدَيْن تكتمل صورة الشاعر الفارس، وتبدأ صورة العبودية تنقشع لتتجلّى بدلاً منها صورة الحر المحب الذي يوظف لغته وخطابه الإبداعي بمنطق الآمر الناهي، ولينطلق صوته فيدوِّي في جنبات الصحراء يحكي قصته مع عبلة، ويعلي من شأن فروسيته النبيلة، منذ اصطناعه لغة الحوار من خلال مقوماتها، إلى ما سرده من صفاته وملامح قوته أمامها، وكأنه يوجه بذلك كله إنذارًا إلى القبيلة. وحتى إلى أبيه شداد إن هو لم يعترف

بنسبه منه. وبين طيات لغته لا تكاد تختفي رموز البحث عن الحرية، مع رفض التباين الطبقي الذي حاصره من قبل أبيه وعمه، مما يكشفه نداؤه لعبلة (يابنة مالك)، كما يسجله موقفه من خصومه أيًا كانت مواقعهم بين فارس مستلئم أو ظالم مستقو، أو حليل غانية، أو مدجج بالسلاح، أو كريم بالنسب ... إلخ.

وفي مساق حبه لعبلة وفي إطار تفاعله مع صراعه الطبقي لم يكن الفارس لينسى جواده الذي رأى فيه مرآة من فروسيته، حيث جعل الخيول شهودًا على مواقفه القتالية، وإن قصد ـ مجازًا ـ فرسانها، كما شغله وصف جواده المدرب على كل فنون القتال، وقد أدار معه حواره المشهور، في نفس المعلقة :

لَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ أَقْبَلَ جَمْعُهُمْ ... يَتَذامَرُونَ كَرَرْتُ غَيْرَ مُذَمَّمِ
يدعُونَ عَنْتَرَ والرِّماحُ كأنَّها ... أَشْطانُ بِئْرٍ في لَبَانِ الأدْهَمِ
مازِلتُ أرْمِيهم بثُغْرةِ نَحْرِهِ ... ولَبَانِه حتَّى تَسَرْبَلَ بالدَّمِ
فازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بلبانِه ... وشَكَا إلَيَّ بعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ
لَوْ كَانَ يَدْرِي ما المُحاوَرَةُ اشْتكى ... ولَكانَ لَوْ عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي

حيث شغله من تداعيات فروسيته استغاثة القوم به مما يشفي صدره من ثقل إحساسه بأزمة العبد ليتوحد حينئذ مع جواده، وقد تقدم بصدره في عمق المعركة بين كر وفر، حتى إذا ما اشتدت عليه وطأة القتال وتكاثرت الرماح التي دارت بين الفارس والجواد ظهرت لغة خاصة هي لغة المحارب الذي لا يتراجع عن قضيته، والجواد الذي لا يكاد يجد ملاذًا إلا الشكوى لصاحبه فحسب.

وقد أسس الشاعر حواره على عدة مشاهد :

١ - الحرب : من الفارس المستلئم، والظلم ومشتقاته، الطعنة العاجلة، والنافذة، الخيل، الكماة، الوقيعة، الوغى، المدجج، النزال، الهرب، الاستسلام، الرمح الأصم.

٢ -ثم البعد الإنساني فيها : سمح المخالقة، مزاحمة الأحرار في المنادمة، وُفور العِرض، كرم الشمائل، عفة النفس.

٣ -التركيز على التكرار بما له من دلالات نفسية ملموحة في :

- لغة الخطاب مع عبلة : أثنى عليّ، وكما علمت، هّلا سألت، يخبرك...

٤ -تكرار لغة الحرب موزعة بين : الفارس المستلئم، وحليل الغانية، والفارس المدجج، وشهود الوقيعة.

٥ -ثم تكرر أدوات القتال خاصة في عاجل الطعنة، والرمح و(القنا).

(٥)

فلسفة الصعلكة ورؤية زعيمها الشعبي

وتمثل الرائية حياة الصعلوك كما يعبر عنها أبو الصعاليك عروة بن الورد، وهو يعرض فيها صورة لحياة صعلوك حقيقي، مع صورة أخرى لحياة صعلوك خامل، حيث تبدأ القصيدة بعتاب زوجته لأنها تخشى عليه المهالك والخطر، وهي لذلك تلومه على تعريضه نفسه لتلك للمخاطر أو التضحية بها في أهوال الغزو. وهو يرفض منها ذلك اللوم، ويطلب إليها أن تتوقف عن مخافتها، وأن تنام ملء جفونها دون قلق، فإن لم تستطع فعلها أن تسهر دون أن تلومه، وأن تتركه يشتري بحياته مجدًا قبل أن يفقد الحياة ذاتها، فهو يريد أن يبادر حياته قبل أن يحول الموت بينه وبينها، فيشتري طيب السيرة قبل أن يفنى في عالم القبور، أو تظهر (الهامة) التي تجاوبها أحجار القبر، تناجي من رأت ممن تعرف، أو من تنكره، وينتهي إلى وجوب أن تتركه يطوف في البلاد لعله يصيب رزقًا يغنيها عن الحاجة وذل السؤال، أو أن يموت دون حاجته، ويختفي من عالمها إلى غير رجعة. وفي هذه الحالة لن يكون جزوعًا وسيقارع المنية راضيًا فإن نجا من المنية سلم وغنم وكفاها شر الذل وهوان الحاجة ومشهد القعود خلف أدبار البيوت، بما فيه من المذلة والقهر، ثم يعود إلى ملاحاة زوجته ومجادلتها في حوار عملي حول حتمية الخروج و ضرورات الغزو.

وهنا يعرض الشاعر رؤيته لصورة الصعلوك الخامل الذي يبرزه في عدة مشاهد رديئة ومنفرة، فمثل هذا الصعلوك لا يؤثر إلا أن يملأ بطنه بأن يغشى مواضع نحر الجزور يتكفف الناس، فإذا ما شبع عد نفسه غنيًا، وتطامن إلى الأرض ينام قرير العين، ثم يصبح جوعان ينفض الحصى عن جنبيه، ولا يفكر

في غزو ولا عدو، كأنه عريش متهالك، لا يفعل شيئًا غير معاونة نساء الحي في أعمالهن التافهة التي لا تليق بالرجال، فإذا جاء المساء ألقى نفسه مجهدًا من الإعياء حسيرًا، مثله مثل أشباه الرجال الـذين لا ينهضـون لغـارات ولا يلتمسون أرزاقهم بسيوفهم ورماحهم، كما يفعل الصعلوك الحق.

وهنا يشرع الشاعر في عرض الصورة النقيضة، صورة الصعلوك الحر الشجاع الذي يختلف عن الصعلوك الخامل تمامًا، حيث يتلألأ وجهه قوة حـين يعلو أعداءه وهم يصيحون به زاجرين كما يزجر القدح إذا ما ضُرب به، فـإذا بعدوا عنه لا يأمنون جانبه أن يغزوهم، بل يعيشون حالة فزع دائم من ترقـب إغارته كما يترقب أهل الغائب غائبهم، فمثل هذا الصعلوك إن لقي المنية لقيها حميدًا، وإن نجا عاش غنيًا مستغنيًا ينفق ماله فيما تبقى له من محامده فـي حياته وبعد مماته.

وفي نهاية القصيدة، وبعد ملاحاته زوجته والمقابلة بين صورة الصعلوك الخامل والصعلوك الحق، نراه يفاخر بنفسه متوعدًا أعـداءه ومهـددًا بأنـه سيفزعهم بكل ما يملك من قوة في كل فج من الأرض التي هو نازلها.

والقصيدة تمثل حياة زعيم حركة الصعاليك كما يراها، ويطرح ما وراءها من فكر، وتمثل شعر الصعاليك خير تمثيل في أدق صوره ودلالاته ودوافعـه. حيث لا نكاد نرى فارقًا بين حياتهم وشعرهم، فكمـا ظهـر مـنهم شـجعان مخاطرون وثوار أحرار متمردون خرجوا على ظلم مجتمعهم وعلى حدود العقد القبلي، فهم كذلك متمردون خارجون على تقاليد الشعر الجاهلي الفنية، وعلى حدود العقد الفني، لا يلتزمون بما التزم به غيرهم من معاصريهم من شـعراء القبائل، فلا يعنيهم هيكل نمطي للقصيدة، ولا موضوعات تقليدية مثل تلك التي

نراها لدى كثيرين من الشعراء، إنما يذهب شعرهم في غرض واحد هو التعبير عن ذواتهم المستقلة بمعزل عن الانتماء للقبيلة، ومن ثـم جـاءت أشـعارهم معبرة عن تجاربهم الذاتية أصدق تعبير وأقواه، وقد طبع هذا شعرهم بالترابط العضوي والموضوعي الذي نفتقده في القصيدة الجاهلية غالبًا، بما يحقق لهـا تماسكًا قويًا وترابطًا بارزًا، فضلاً عن الصدق المهيمن على اللغة، والصـورة، والإيقاع في آن واحد.

(٦)

وهل نحتاج مثل هذا التحليل الفني لشعر في قراءة النثر الجاهلي ؟!

ونقصد به ذلك اللون الأدبي الذي سار موازيًا لفن الشعر دون التزام أهله بقواعد الفن الشعري. ولا نقصد به نثر الحياة اليومية في لغة التداول المعروفة، وإنما نقصد نسق النثر الفني الذي تعددت صوره : بين قصص، وخطابة، وأمثال، وسجع الكهان، ووصايا الحكماء.

أما عن توثيقه : فليس بين أيدينا وثائق تؤكد وجود رسائل أدبية مكتوبة، وذلك لندرة الكتابة حول الأغراض التجارية والديون والأحلاف فقط، ومثال الكتابة ما وجد مع سويد بن الصامت من مجلة لقمان، حيث وجد بها بعض الحكم المنسوبة للقمان الحكيم.

أما القصص، فقد شغفوا به كثيرًا خلال مجالس السمر والفراغ، ولعب الخيال الشعبي والفردي دورًا بارزًا في القصص، لا يلتزم فيها بأحداث واقعية وإنما يضيف إليها من الوهم والمخيلة، ولم يدون هذا القصص إلا في العصر العباسي مع حركة التدوين العامة التي أصابت الشعر.

ويدور معظم النثر أيضًا حول الأيام والحروب والانتصارات والهزائم (والتي دوَّن أبو عبيدة كثيرًا منها حين جمع في النقائض باعتبار الأيام ركنًا ومادة من مواد النقيضة).

وثمة قصص تدور حول ملوك المناذرة والغساسنة، على طريقة النضر ابن الحارث في أحاديثه عن رستم واسفنديار، وكذا جاء كتاب الأغاني حيث يحوي الكثير من القصص الجاهلي (قصة المرقش الأكبر وأسماء بنت عوف ... وغيرها..)

وبدا الجانب الخرافي في هذا القصص شائعًا، وارتبط بعضه بالحيوانات، كقصة الحية والفأس التي رواها الضبي، وثمة احتمال تأثر الجاهليين بقصص الهنود واليونان في الحيوان، أو قصة الخاتم كوسيلة للتعرف بين الأحبة.

وانتشر من القصص ما اتخذ بطولات من الجن والعفاريت والشياطين، وزعموا أنها تعيش في فضاءات الأرض، وصحراء الدهناء.

وثقتنا في ذلك القصص ليست تامة، ولكنه – على أي حال – يكشف ملامح الحس الجاهلي، ويصور محاولة القاص السيطرة على الجمهور بأسلوبه ومبالغاته.

أما الأمثال : فتتميز بالإيجاز، والانتشار والذيوع على الألسنة، والثبات، والتكرار، والنمطية، وأشهر كتبها : أمثال العرب للمفضل، جمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري، مجمع الأمثال للميداني، وهذه الكتب لا تكتفي بإيراد المثل بل تروي قصته، أو الأسطورة التي نتج عنها.

ومن هذه الأمثال : بيد عمرو لا بيدي، جزاء سنمار، لا جماعة لمن اختلف، الحر حر وإن مسه الضر. ويتسم المثل بمجهولية قائله، فلا ينسب إلى شخص بعينه بل يكتسب سيرورته من عموم قائليه.

وبدا انتشار الأمثال في الخطابة والشعر، على غرار قول طرفة : ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد ــ وقول غيره كالمستجير من الرمضاء بالنار.

أما الخطابة فقد ظهرت نتيجة حاجة القوم إليها في الحروب والأسواق، وساحات الأمراء مع إعمال ملكاتهم البيانية، وتناولت أغراضًا مختلفة، معظمها حول : الأحساب، والمفاخرات، والأنساب، والمآثر، والمناقب، والمنافرات.

كما استخدمت في الحض على القتال، وإشعال نيران الحرب، أو عند

الصلح بين القبائل، أو في نصح القوم وإرشادهم (قس بن ساعدة الإياري في سوق عكاظ، وعامر بن الظرب، وأكثم بن صيفى) ... وغيرهم.

والخطبة عادة ما تلقي في زواج الأشراف، حيث يتقدم سيد من عشيرة الخاطب (خطبة أبى طالب للسيدة خديجة للرسول صلى الله عليه وسلم). والخطابة تسير في اتجاه الشعر الوظيفي، ومكانة الخطيب توازي مكانة الشاعر، بل فاقتها – أحيانًا – حين تعرض الشعراء للأعراض كما قال الجاحظ.

والشعراء يدعون غالبًا للحرب باستثناء زهير، والخطباء غالبًا ما يدعون للسلام أو النصح والإرشاد وإصلاح ذات البين والحوار مع الناس.

ومن تقاليد الخطابة ما بدا منها :

على الرواحل في الأسواق، والمجامع الكبار، مع وضع العمائم على رؤوسهم، أو الإمساك بالعصى والقنا والقسى.

ومن سمات الخطيب الجيد : ثبات الجنان، وحضور البديهة، وقلة التلفت، وكثرة الريق، وجهارة الصوت. ومن سمات الخطب الرديء: التنحنح والارتعاش، والتعثر في الكلام.

ومن سجع الكهان ظهرت صور كثيرة : من خلال طائفة زعمت صلتها بالغيب والجن، وأكثرهم كان يخدم في بيوت الأصنام والأوثان، وكثر لجوء الناس إليهم، واتخاذهم حكامًا في خصوماتهم.

وقد ظهرت منافرة هاشم بن عبد مناف وأمية بن عبد شمس، واحتكامهما إلى الكاهن الخزاعي، كما ظهرت كاهنات من النساء ممن يهبن أنفسهن للآلهة، وقد اعتمدوا على السجع (وهو اتساق العبارات وتساويها، وانتقاء ألفاظها سجعًا)

كما كثر استعمالهم الألفاظ الغامضة المبهمة، حتى يتركوا لكل مجتمع أسلوبه في فهمها وتأويلها، ومعرفة ما فيها من الرمز حسب ظروفه، وذلك ليؤكد ما لديهم من نبوءات، كما كثرت لديهم ضيغ القسم بالأرواح الخفية، والقوى الغيبية، والمعالم الكونية ليبثوا في الناس الخوف من ناحية، والاعتقاد فيهم من ناحية أخرى.

ويعكس النموذج النثر صورة من لغة النثر التحليلية في مقابل تركيبية لغة الشعر:

١ – خطبة أبى طالب في زواج الرسول صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة (رضي الله عنها) :

الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم وذرية إسماعيل، وجعل لنا بلدًا حرامًا، وبيتًا محجوبًا وجعلنا الحكام على الناس، ثم إن محمد بن عبدالله أخي من لا يُوازن به فتىً من قريش إلا رجح عليه : برًا وفضلاً، وكرمًا وعقلاً، ومجدًا ونبلاً وإن كان في المال قل، فإنما المال ظلٌ زائل، وعارية مسترجعة. وله في خديجة بنت خويلد رغبة، ولها فيه مِثْلُ ذلك، وما أحببتم من الصداق فعليَّ.

٢ – ومن خطب العرب أمام كسرى مفاخرين بأنفسهم وألسنتهم قول أكثم بن صيفي:

إن أفضل الأشياء أعاليها، وأعلى الرجال ملوكها، وأفضل الملوك أعمها نفعًا، وخير الأزمنة أخصبها، وأفضل الخطباء أصدقها، الصدق منجاة، والكذب مهواة، والشر لجاجة. والحزم مركب صعب، والعجز مركب وطئ، آفة الرأي الهوى، والعجز مفتاح الفقر، وخير الأمور الصبر. حسن الظن ورطة، وسوء

الظن عصمة، إصلاح فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي. من فسدت بطانته كان كالغاص بالماء. شر البلاد بلاد لا أمير بها، شر الملوك من خافه البريء، المرء يعجز لا المحالة.

أفضل الأولاد البررة، خير الأعوان من لم يراء بالنصيحة، أحق الجنود بالنصر من حسنت سريرته، يكفيك من الزاد ما بلغك المحل، حسبك من شر سماعه، الصمت حكم وقليل فاعله، البلاغة الإيجاز، من شدَّد نفَّر، ومن تراخى تألَّف.

وليس من نافلة القول هنا أن لغة النثر تتجه إلى التحليل والدقة والإحكام بما يجعل الوقوف عندها أيسر كثيرًا من لغة الشعر التي تتسم بالتصوير والتكثيف والمجاز وهو ما فصله الدكتور لطفي عبدالبديع في كتابه الذائع حول التركيب اللغوي للأدب.

ولعل شواهد النثر الفني تسير في هذا الاتجاه من بساطة الأداء وتقريرية اللغة مع شيوع النبرة الخطابية والصيغ المباشرة بما يعني انشغال الناثر بالإفهام في موازاة ما يرمي إليه الشاعر من إبهار المتلقي بصوره وخيالاته وأسلوبه ومفرداته وتراكيبه.

قراءة خاصة حول
موقع المرأة العربية من النموذج الطللي

(١)

قد يبدو الخوض البحثي حول ما نعرفه عن " الطلل " مغامرة غير مأمونة النتائج، ربما لكثرة الحوارات التي دارت حوله في عدد هائل من الدراسات التي تناولت تفسير " المشهد الطللي "؛ سواء منها ما توقف عند التفسير الواقعي له بالمعنى المادي البسيط[١]. أو ما تجاوز ذلك إلى مجالات دلالية أخرى متعددة تتسع مجالاتها أو تضيع تبعًا لسياقات الدراسات التي شغلت بها، وانطلاقًا من تعددية المناهج التي دارتَ حولها عبر المستويات النفسية أو الشعائرية أو الرمزية[٢]، مما قد يدفع إلى معاودة القراء والتأمل؛ ومن ثَم إعادة الطرح والمعالجة مرارًا بحذر وحرص شديدين.

من هذا المنطلق بدا " الطلل " قادرًا على إثارة عدة تساؤلات تلح على قارئ نصنا الشعري القديم، وبعيدًا عن المطروح والمستهلك من ذلك الدرس المتكرر لمعطيات اللوحة الطللية، ومقوماتها، وطبائع المعالجة لها، وطبيعة التوظيف المتنوع لأدائها، تظل منطقة " الطلل " قادرة على الاستمرار في طرح التساؤل حول استمرار النموذج الطللي عبر معظم عصور أدبنا العربي، وتبلوره عبر كثير من شعرائه؛ قممه ومغموريه على السواء، كأنما أصبح

---

(١) ينظر فيها الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلي للدكتور شوقي ضيف، والدكتور يوسف خليف، والدكتور محمد النويهي.

(٢) على نحو ما ذهب إليه الدكتور مصطفى ناصف، والدكتور محمد عبدالمطلب.

ضرورة لا يستطيع الخلاص منها أو الانفلات من هيمنتها. من هنا كانت إمكانية طرح الإشكالية، ومحاولة البحث عن إجابة شافية حولها مما تتبناه هذه الرؤية؛ فما هي محاور المشهد الطللي من منطلق علاقات الذات بما حولها ؟ وما قيمة كل محور منها في ذاته ؟ وفي علاقته بالآخر ؟ ثم ما علاقته الجوهرية بذات صاحبه ؟ وما دلالة التوقف عند المكان والزمان لدى الشاعر القديم ؟ ثم ما دوافع استمرارية الموقف حتى في عصور الحضارة وحياة القصور ؟ وما تفسير مثل هذه الاستمرارية على مستوى التوظيف وأنماط العلاقات ؟ إلى غير ذلك من تساؤلات تظل قيد هذه المعالجة. لعلها تسهم في كشف بعض من رموز الوقفة الطللية المتكررة، خاصة حين أصبحت معلمًا شبه عام لقصيدتنا الموروثة، سواء منها ما أبدع في أعماق البادية، أو حتى ما نظم في ظل مقومات الحضارة.

إن التفسيرات الجادة التي تعلمنا على أساس منها كيف نحلل مشهد الطلل تظل بمثابة اجتهادات واعية ورائعة وواعدة، لا يقلل من شأنها – بحال – طرح هذه الرؤية أو المحاولات؛ خاصة إذا تأملنا ذلك التنوع الذي قد يصل إلى درجة من التباعد بين تلك الاجتهادات ابتداء من الطرح الواقعي للطلل[1]. إلى اعتباره مثيرًا صناعيًا لذكريات بعيدة لدى صاحبه[2]. إلى الاعتداد به كرمز نفسي يعكس الإحساس بضآلة الذات أمام مقومات الفناء والعدم، أو ربما يضخم من حجم الإحساس باللاتناهي والمجهول[3]، مما يظل علامة دالة على

---

(١) يقصد بها الدراسات المدرجة في هامش رقم (١) وما سار على منهجها في التعرض للحوار الطللي باعتبار واقعيتها بالمعنى المباشر.

(٢) القصيدة الجاهلية في المفضليات للباحثة.

(٣) نقصد بها نظرية فالترا براونه حول التفسير النفسي والفلسفي للطلل على النحو الذي أوردته دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل حول " التفسير النفسي للأدب ".

خطر الطلل في ذاته كمقدمة متميزة مثلت - بدورها - قاسمًا مشتركًا بين معظم قصائد شعرنا القديم.

ولنبدأ الموقف بداية طبيعية من خلال محاولة استكشاف لقاء " الأنا" و" الآخر " على المستوى البشري، أو حتى تباعدهما من خلال معطيات اللوحة الطللية، إذ ترانا أمام صيغ الأمر والنهي وكأنها تعكس نمطًا من أنماط ذلك الإلحاح النفسي المبكر على رغبة " الأنا " في التوحُّد مع ذلك " الآخر " أو - على أقل تقدير - تحكي قصة اللجوء إليه، وتصور إمكانية الهدوء من خلاله، والاطمئنان من واقع التواجد معه، فإذا كان ذلك الآخر " إنسانيًا " فيظل - بالتأكيد - من أقرب " الكائنات " إلى المبدع الحزين، خاصة حين يصطدم بكل القوى الخارجية من حوله، ولعل هذا ما بدأ كامنًا وراء صوت الرفقة، ومطلب الصحبة، والإلحاح على مخاطبة " الخليل "، أو " الخليلين " على تنوع اللغة الدالة على ذلك بين شعرائه، ابتداء من صوت امرئ القيس، وإحالته إلى مجهول لم نهتد إليه إلا في مساق ظني فحسب حين قال :

عُوجا على الطلل المحيل لأننا   نبكي الديار كما بكى ابن حزام[1]

ولمَّا لم تتضح لنا معالم الإحالة، ولم نصل إلى شيء من إبداع هذا المجهول، بدأ الشاعر ينظم تجربته الطللية من واقع إبداعه الشخصي مستعينًا بالرفيقين أيضًا :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدَّخول فحومل[2]

وكأنه راح يعكس - بذلك - تجاوزه حد " البكاء الفردي " إلى حد

(١) ديوان امرئ القيس، ص١٤٥.

(٢) معلقة امرئ القيس ٢٠ (صنعة التبريزي وتحقيق دكتور فخر الدين قباوة).

الاستبكاء الجماعي، وكذلك أحال حدث الوقوف إلى الاستيقاف وهو ما تنبه إليه القدماء، ولكن هل كانت الدعوة بهذا الشكل هي القياس الوحيد الممكن في تفسير موقف الشاعر ؟ أم أنه تجاوز مطلب الصحبة الثنائية أو حتى الفردية إلى مطلب المناجاة أمام رحيل الظعينة :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن   تحمّلن بالعلياء من فوق جُـرثُم[1]

وإلى غيرها من المواقف الذاتية الخاصة بوجوده الفردي، فبدت كلمة " خليلي " أو خليليَّ " هذه مجرد مفردة مركزية تتمحور فيها الذات، وكأن الشاعر يستعدى من خلالها ذاته مناديًا بكل ما في أعماقه، ومتناجيًا من خلال بؤرة وجدانه الخاص، وراغبًا في إخراج ما لديه من بعد تجريبي من خلال ذاته أيضًا – ألا يمكن – بهذا القياس – أن نتوقف عند هذا البعد الذاتي من مطلق " الأنا " الحزينة أولاً، ثم " الأنا " المصورة لأبعاد حزنها في وهج ذلك الضوء الإبداعي ثانيًا ؟ فإذا صحت هذه المقدمة تحولت بصاحبها إلى حقل خصب لطرح خاص لحوار ذاتي، أو " منولوج " داخلي بتعبير أهل القص، أو بتعبيرنا النقدي إلى ضرب من " التجريد النفسي "، ذلك الذي يستوعب خصوصية المأساة التي يعيشها المبدع، ويترجم الطبيعة النوعية التي تغلف أحزانه إزاء كل المرئيات والمحسوسات وما سواها من حوله، صحيح أنه بدأ أمامنا وقد ناجى الرفيقين على مستوى الظاهر المكشوف إنسانيًا، ولكن الرفيق الذي لا يكاد ينفصل عنه يظل مائلاً في مادة إبداعه من ناحية، ثم في حالته النفسية الكئيبة المحكية من ناحية ثانية، ثم في وجدانه العميق غير المحكى من ناحية ثالثة، فإذا النفس تناجي الملكة، وتتحاور من خلال مدركات الحواس فيستدعى الشاعر الرفيق –

(١) شرح القصائد العشر، ص١٦٣٧.

على الظاهر – من باب الأمل في السلو، أو البحث عن سبيل إلى التخفف من ضغوط الواقع، ولكن الأمر سيظل رهنًا بمشكلة الذات الداخلية، حتى لينصرف إليها الشاعر تصريحًا على غرار قول امرئ القيس:

وإن شفائي عبّرة مهراقة ... فهل عند رسم دارس من معوّل؟![1]

فلا شك في أن العبرة المراقة هنا ستظل شريكًا له في إمكانية تجاوز الحدث المؤلم الذي يعيشه، مما قد يفقد دعوته المفتوحة إلى "الآخر" قيمتها هنا. فما كان مطلب المناظرة والمشاركة إلا مجرد مدخل من مداخل الذات إلى أعماقها استبطانًا وتأملاً، وما كان مطلب " الاستيقاف " إلا تمهيدًا للمراجعة والتحليل لأحزان الذات عبر ذلك المكان الذي يمارس عليها ضغوطه بشتى صوره.

وإذا كانت العلاقة بين " الأنا " و" المكان " تظل دالة على الفجوة، كاشفة عن التباعد، فلعلها تسهم بهذا الدور في تعميق إحساس الشاعر بهول موقفه إذا ما تراءت له صورة الفقد أو الإحساس بالحرمان من المحبوبة بعد أن غادرت المكان منذ ظعنت مع قومها – ربما إلى غير رجعة – فكان البَين، القاطع هنا فاصلاً بينه وبينها، وكان حواره المتخيل عبر الرفيقين وسيلة للولوج إلى داخل ذاته باكيًا وعاتبًا، فلعله يتخفف – ولو بقدر قليل – من حدة توتره وقلقه، ولعله يريح قلبه من ذكريات تجثم عليه من خلال كل مشهد تراه عيناه ولعله يترك المجال للغة الدموع، إذ ربما استوعبت من حرارة الموقف قليلاً مما يخفف عنه بعضًا من أعبائه الثقال، وجزءًا من أشواقه للماضي.

---

(١) شرح القصائد العشر، ص٢٨.

من هنا يظل النموذج دالاً على صاحبه أكثر من دلالته على سواه، فهو استرجاع لذكريات حبه الماضي، ربما تحول إلى معادل موضوعي يحتمل من الكثافة والتركيز ما يستوعب أبعاد تجربة صاحبه في مجملها وتفاصيلها.

وخروجًا من دائرة الاندماج مع الذات من الداخل يرد حوار الشاعر مع المرأة والزمان والمكان، وهو الحوار الذي قد يعكس موقف الذات، وكأنما ارتدت عباءة الجمهور الذي يتلقى نموذجًا من نماذج الصراع بين "الزمان" و" المكان " صحيح أنها قد تنتهي إلى ضرب من شفاء النفس من هيمنة أي منها، ولكنها تظل معتركًا عجيبًا أمام الشاعر يحكيه احتاكه بالطلل من خلال تلك الثنائية المحورية المتكررة بين عنصري الزمان والمكان. فكلاهما مهاجم قومي، يكاد يفتك بالآخر، وكلاهما يكاد يموت لكي يحيطه الآخر، وهو طرح تحكيه بقايا المكان من " الأثا في السفع " و"معرس المرجل، و" بعر الآرام " وغيرها من مواد كاشفة عن مقاومة الزمان، لتعزية " المكان "[1].

فلعل مثل هذا الإحساس الناتج من تأمل طبيعة تلك الحرب بين الأقوياء وتحالفهما ضد الذات المهزولة الواهية في النهاية. وقد ينتهي أمام عمق إحساس الشاعر الجاهلي وتوجه منظومته المعرفية إلى ساحة من التأمل الهادئ لطبيعة وجوده عبر القوتين العظميين، فلا يفتأ يعيش بينهما في موقف القلق والحيرة، ولا يزال يسلم لهما القياد في كل أحواله، ويبدو مستسلمًا مسالمًا؛ الأمر الذي يجعل شفاء النفس مجرد وقفة لالتقاط الأنفاس مما لا ينتهي إلى حقيقة ولا يشي بديمومية بقدر ما ينذر بالفناء والانقطاع والتوقف

(١) وهو ما تكشفه أبيات مقدمة زهير الطللية أيضًا منذ مطلع المعلقة.

والجمود.

ويبقى "الزمان " و" المكان " وقد تجاوزا حدود الوهم الإنساني الضحل، ولكنه لا يتردد في تصوير الاستسلام للمكان على هذا المستوى من العمق، وهو استسلام متقبل لدى الشاعر نفسه، فما كان إلا ليتخذ من المكان ملجأ لاستعادة الذكرى، ومثيرًا لمشاهد الماضي، وربما حاول كسر حاجز ذلك الزمان عودًا إلى طبيعة المكان على لغة حسان بن ثابت في صورته لهذا الماضي :

وكانت لا يزال بها أنيسٌ خلال مُروجها نعمٌ وشاءُ[1]

وهو ما طرحه على سبيل التضاد مع مشهد الفناء والأمّحاء بداية :

عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عذراء منزلها خلاء[2]

وهو ما شغله أمره فراح يلقي باللائمة على الرياح والأمطار :

ديار من بني الحسحاس قفر تعفيها الروامسُ والسماء

لقد تضاءل المكان هنا حتى كاد يخلو من هذا الزحام، وتخفّف من كثافة الأحياء، ولم يبق منه إلا الرموز التي تستوقف الشاعر حين يجتر أمامه أحزانه ويستعيد ذكرياته، يا لها من معاناة يعيشها عبر تضاؤل المكان، وتحوله إلى مشهد خرب ينذر بالفناء، إلا أنه يحاول معايشة هذا المكان بمزيد من الرغبة في البقاء والحوار من خلاله، إنه الوقوع في خضم الفراغ (الفناء) مما يجعله دائم الترقب لمشهد الموت، كثير الوقوف عنده بشكل متكرر تكرار مواقف الشعراء ودوافعهم إلى الإبداع، فمنذ أطل علينا زهير بحكمته عبر معلقته :

---

(١) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق : دكتور سيد حنفي.

(٢) مطلع الهمزية في الديوان.

ومن هاب أسباب المنية يلقها وإن رام أسباب السماء بسلم[١]

كان الموقف نفسه مطروحًا على لسان عمرو بن كلثوم :

وإنّا سوف تدركنا المنايا مقدرة لنا ومقدرينا[٢]

على الرغم من انعدام التجانس بين مقدمتيها من حيث الظاهر، فما بين الخمرية والطللية فاصل تجريبي عايشه المبدع بالتأكيد، ولكن الفاصل يبدو جليديًا سرعان ما يذوب، فتصب كل تجربة منها على الأخرى، إذ انتهى الأمر إلى منطقة التقاء واحدة أساسها الموت (نهاية المطاف)، وانحسار الزمن، وبقاء المكان الذي يظل ماثلاً في صورة القبر المفزع على نحو ما صوره حاتم الطائي قائلاً :

إذ أنا دلاني الذين أحبهُم لملحُودة زلج جوانبها غُبر[٣]

عندئذ يتحول الزمن إلى الموت، وتتجاوز الذات مرحلة المقاومة. وتقبع في منطقة الاستسلام والخضوع الكامل، فقد دخلت الذات منطقة المجهول الذي لا تعي من أمره شيئًا يدل على حقيقة أبدية مطلقة :

أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب[٤]

ومنها كانت انطلاقة شاعر " الطلل " إلى محاولة تغييب الذات عن قضايا الوجود الزماني والمكاني معًا، فكان الحوار الخمري المشترك حول أطروحة

(١) شرح القصائد العشر، ص١٩٤.

(٢) نفسه، ص٣٢٤.

(٣) رائية حاتم الطائي من ديوانه، تحقيق : عادل سليمان جمال.

(٤) ديوان امرئ القيس، والقصيدة إحدى المختارات ضمن كتاب الروائع في الأدب العربي، الجزء الأول، العصر الجاهلي.

هذه التغييب عبر كل طبقات الشعراء بدءًا من السادة :

فإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تقتصني في الحوانيت تصطد[1]

وانتهاء إلى العبيد :

فإذا شربت فإنني مستهلك مالي، وعرضي وافر لم يكلم[2]

فهي إذًا المسارعة إلى اقتناص اللذة قبل الوقوع في براثن (الفناء، سطوة الزمن)، وهي المحاولة اليائسة للمقاومة، خاصة إذا ضاقت أمام عينيه تلك المساحة الرحبة التي شغلته من قبل رمزًا من رموز " تجليات " الحياة.

هنا يمتد الزمن ليطرح بعدًا أشد قسوة على نفسية الشاعر، فإذا بالشاعر يشكو هذا الزمن عبر مقدمات أخرى خصه بها، وإذا به في زحام "الطلل" يردد شبيهًا بذلك الإحساس المتضخم بالفزع والخوف، إذ لا يضمن من بقائه يومًا أو بعض يوم، ولا من خلوده شيئًا أو بعض شيء :

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي[3]

وإذا بموقف العاجز يصبح المحور الوحيد للحوار مع الزمن إلا أن يحيله إلى منقطة مضادة، وعنده يحاول تجاوز حواجزه عودًا إلى الماضي يستعرض من شريط الذكريات ما قد يرضيه نفسيًا، وربما حقق له -مؤقتًا- ضربا من الانتصار الزائف على سطوة الزمن والخلاص من قسوته، ومن ثم يتحول منطق إهلاك الدهر للإنسان إلى منظور آخر يستهدف – بالدرجة الأولى – إحياء

---

(١) شرح القصائد العشر، ص١٢٥.

(٢) من معلقة عنترة.

(٣) يراجع دكتور كمال أبو ديب، ص١٨٩.

الماضي، بتحويله إلى أفعال مضارعة ومستقبلية[١].

ويزداد الأمر خطرًا فيما قبل الحس الغيبي كنموذج " يقيني " تدور حوله العقائد والعبادات، فإذا كان الإسلام قد أجاب عن التساؤلات الحائرة لدى القوم عن حقائق ما بعد الموت " ثم إنكم بعد ذلك لميتون " إن إنكم يوم القيامة تبعثون " ففي مرحلة ما قبل الإجابة ظل الأمر رهنًا بضروب الحيرة، وأنماط القلق التي عبرت عن تمزق الشاعر الجاهلي نفسيًا، منذ كشفت " رغبته في العثور على معنى الحياة "[٢]، وعندئذ ترانا نسير في ركبا ما ذهب إليه الدكتور ناصف حين رأى الأطلال وقد أخذت شكلاً من الطقوس الجماعية؛ حيث إن العقل الجاهلي أبح مشغولاً بمشكلة الموت الذي يجسده الطلل[٣]، وما نرجئ عرضه تفصيلاً حتى تقترب نهاية هذا الجوار.

وقياسًا على هذا التصور ظهر المكان صورة مزدوجة موزعة بين الحياة والموت؛ المروج الخضر والقبور، وتحول الزمان. القياس نفسه – إلى معادل للصورتين معًا ... الماضي والحاضر والخوف المتكرر من الغد المجهول ... هي ازدواجية راحت تبعث في نفس الشاعر ضروبًا من الانقباض والكآبة، يبحث دأبًا عن وسيلة للخلاص منها، فكان الطلل بمثابة المجال الرحب من حيث التهيؤ لمثل هذا الخلاص، ومعه أيضًا كانت أمنية الشاعر القديم لو كان حجرًا – على سبيل المثال – لعله يضمن بقية استمرار الصامت في مساحة المكان وتيه الزمان، على نحو ما صوره قول الشاعر :

(١) لطرح المفارقة بين فكرة الموت ومشكلة البعث باعتبار ما بين التصور الحسي والتصور الغيبي - من بُعد غامض حلت رموزه العقيدة الإسلامية للقوم بعد نزول الوحي.

(٢) دكتور كمال أبو ديب، ص٢٢٢.

(٣) د. مصطفى ناصف، ص١٤.

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجَــر   تنبو الحوادث عنه وهو ملمــول[1]

فهل كان الحجر إلا رمزًا من رموز المقاومة والبقــاء يعكــسه تــصور الشاعر القديم منذ أعلنه صيحته :

فوقفت أســألها وكيــف ســؤالنا   صما خوالد مــابين كلامهــا ؟![2]

فالأصم الخالد هو ذلك الحجر الذي يظل باقيًا حتى بعد فناء الأحياء، فهو مازال على القبور شاهدًا خالدًا لا يكاد يفنى بقياس ذلك الفناء الإنساني المرتقب للبشر بداخلها:

ترى جثوتين من تــراب عليهمــا   صفائح صمٌ من صفيح منضَّد[3]

وهل كان الحجر إلا صورة جزئية من بنى الجبال الراسيات الثوابت؟ ومن ثم كان صورة مما عبده أهل الوثن والصنم؛ إذ كانت معبــوداتهم فــي معظمهــا صخورًا وتماثيل ؟[4]، وربما اندفع الشاعر إلى الإكثار مــن تــصوير الجزئيــات والاستغراق في التفاصيل في مقدمة الطلل من أوتاد الخيام إلى حبالها " إلى بقايا عمودها " إلى " الأثافي " إلى " المرجل " وغيره رغبة في إعــادة تجميــع هــذه الجزئيات، لعلها تملأ ذلك الفراغ الذي جاء به الزمن على المكــان فأحالــه مــن النظام إلى الفوضى، ومن الحياة إلى السكون، ومن الأحياء إلى الموتى.

ومن الانشغال بهذه التفاصيل عند الشاعر القبلي ظهرت ندرة الــصورة عند الصعاليك فهل كان لانشغالهم بفلسفاتهم الخاصة علاقة بهذه الندوة ؟ لم لا

(١) أدونيس في مقدمة الشعر العربي، ص١٤.
(٢) لبيد – المعلقة – شرح القصائد العشر، ص٢٠٨.
(٣) معلقة طرفة، المصدر السابق.
(٤) مقدمة الشعر العربي، ص٢٢٥.

وقد شغلوا بمقدمات شغلت مساحاتها الفروسية، حيث راحت تعكس إحساسهم بالحياة أكثر مما سواها، ولم يتردد شاعرهم في منازلة "المنية" منازلة الواثق من نفسه وسيفه وحتمية قضائه أو فوزه في صراعه معه :

فإن فاز سهم للمنية لم أكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر؟
وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظر(١)

فربما كان الانشغال بالبعد الاقتصادي بحثًا عن الغنى والثروة أقرب إلى الإيجابية في طرح علاقتهم بالحياة من تلك الانهزامية، التي رأيناها قاسمًا مشتركًا بين شعراء الطلل، ومن ثم كان الجواد بديلاً عن الناقة لدى الصعلوك، وكانت الزوجة / المرأة بديلاً عن " المحبوبة / الفتاة " وكانت "المكان" مجالاً رحبًا لأن يقطع عبر الفلوات على المستوى الأفقي والرأسي معًا، فكان طيف الشاعر المتصعلك قادرًا – كصاحبه – على تجاوز الآفاق.

يسرى على الأين والحيات محتفيًا نفسي فداؤك من سار على ساق(٢)

وكان صعوده إلى المرقبة عبر القمة الجبلية النائية الناتئة منذ شروق الشمس إحدى وسائله للتغلب على المكان، والإشراف عليه من خلال بقايا المرقبة الهزيلة المتهالكة التي تحكي جانبًا من اهتراء حياته وتمزق عالمه :

وقلة كسنان الرمح بارزة ضحيانة في شهور الصيف محراق
بادرت قنتها صحبي– وماكسلوا– حتى نميت إليها بعد إشراق(٣)

من هنا كانت منطلقات حوار الذات عبر المكان من وخلال المرأة ما بين

---

(١) من رائية عروة بن الورد في حواره مع زوجته حول تبرير خروجه وحتمية صعلكته.
(٢) من قافية تأبط شرًا لمفضلية ومطلعها :
(٣) القافية المفضلية لتأبط شرًا وهي الأولى في اختيارات المفضل الضبي.

مثير للذكرى وبين وسيلة للحياة والحركة، منذ دفع الشاعر دفعًا إلى الوقـوف على " الطلل " أملاً في استعادة الماضي واستشراف مقومات الحياة :

يـا دارميـة بالعليـا فالـسند أقوت، وطال عليها سالف الأمـد
وقفت فيها أصيلاً كـي أسـائلها عيّت جوابا وما بالربع من أحـد![1]

لقد توحش المكان وتأبّد، وسادته الفوضى منذ حلت محل النظام، ولعـل السبب الرئيسي والمسئول الأول عن تلك الفوضى هناك هو الدهر بكل دلالاته، إنها الرغبة في تصوير خراب الواقع وخراب النفس جميعًا، وهو السؤال القلق والإجابة الحائرة، وفي كل ما يحكي جانبًا من إشكالية حوار الذات مع الواقـع، ون شئت وجدتها في حوار الإنسان مع كل صور الفراغ من حوله، إنه البحـث عن التوازن المنتظر بين الخوف من الفناء وبين الاطمئنان النسبي إلى بقية من البقاء، وهو ما ظل – على مستوى غير القبليين من الشعراء – دائـرًا حـول البحث عن صيغ التوازن الاجتماعي المأمول عند طائفة مثل الصعاليك.

(١) شرح القصائد العشر، ص٤٤٦-٤٤٧.

(٢)

رأيناه مرارًا مؤشرًا من مؤشرات الفناء، وتسليمًا بتضاؤل الذات أمام أهوال المجهول وغموض اللاتناهي، فكان مجرد إحياء لشريحة من صور الماضي، ولكنه إحياء يغلب عليه العجز وينتابه القصور، فهو إحياء بكائي حزين يزدحم فيه الحوار عبر مساحات متعددة من البكاء أو الرثاء أو التباين، وكأننا أمام صورة المرئى ومشهد الكآبة مهما قدم به الزمن، وتباعد الماضي ومازالت المرأة شاخصة أمامه في عالم الذكريات.

فلما عرفت الدار قلت لربعها   ألا عم صباحًا أيها الربع واسلم[١]

فما كانت كمعرفة الداروارِدة، وما كان التعرف عليها ممكنا إلا من خلال زحام صور الفناء، وندرة مؤشرات الحياة المغايرة لما كان عليه ماضية فقد عرف سبيله إلى الإقفار والإقواء.

حييت من طلل تقادم عهده   أقوى وأقفر بعد أمن الهيثم[٢]

هي وحدة الصورة التي التقى حولها شعراؤه منذ برز المعجم اللفظي والتصويري دالاً على قياس واحد، محوره ذلك الإحساس المتضخم بضغوط " الفناء " على طريقة لبيد منذ استهل بها معلقته :

عفت الديار محلها فمقامها   بمنًى، تَأبد غولها، فرجامها

فمدافع الريان عُرِّى رسمها   خلقًا، كما ضمن الوَحِيَّ سلامها[3]

وهو ما يدعو الشاعر إلى الانغماس في منطق التكرار الذي تتبلور من خلاله الصورة، حتى تكاد توهم المتلقي بوحدة الرؤية من خلال هذا المنظور الرحب الذي يملأ النص :

عفت ذات الأصابع فالجواء   إلى عذراء منزلها خلاء

ديار من بني الحسحاس قفر   تعفيها الروامس والسَّماء[4]

فما تم لديه تشكيل الصورة إلا من واقع دلالات العفاء، والخلاء، والقفر، والعودة إلى تأمل عوامل الزوال والإمحاء، وهو الطرح نفسه الذي عرضه الشاعر على درجة من التخاذل.

أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا   أخنى عليها الذي أخنى على لبد[5]

ومنها يبدأ الخيط الأول، ذلك الخيط الذي تشبث به فالتربراونه منذ شغلته مساحة " الفضاء والفناء والتناهي "[6]. وهي الحالة المصحوبة بالتساؤل القلق لدى الجاهلي عن حجم وجوده إذا ما قيس بالوجود العام، إنه التضاؤل أمام تجربة التناهي المحقق، وهو " تناه " ينتهي إلى تحول الحياة من مشاهد

---

(١) نفس المصدر ونفس المعلقة، ص١٦٦.

(٢) معلقة عنترة بن شداد، نفس المصدر، ص٢٦٦.

(٣) معلقة لبيد، شرح القصائد العشر، ص٢٠٠.

(٤) همزية حسان بن ثابت، بيتا المطلع.

(٥) معلقة النابغة، شرح القصائد العشر، ص٤٤٩.

(٦) تراجع رؤية بروائة وتفسير للرموز والطللية من خلال ما عرضه الدكتور عز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب وقد سبق الإشارة إلى ذلك.

مشاهد الحركة والضجيج إلى مكان للوحش فحسب، وهو ما يعكسه تعجب الشاعر من واقع الأهل بعد فراق المكان، أو حتى حالة المكان بعد افتقاد الأنيس، فلم يبق منه إلا إشارات تحكي قصة الفناء، ويبقى على الشاعر أن يحاول تجاهلها، تحكي أن يدعو لها بالسلام ولو على سبيل التمني والرجاء :

الأعم صباحًا أيها الطلل البالي ... وهل ينعمن من كان في العصر الخالي
وهل ينعمن سعيد مخلد ... قليل الهموم ما يبيت بأوجال[1]

ويمتد البحث عن البقاء – بداية – منذ إلقاء التحية عليه، وعلى ماضيه، وكمدخل إلى الرغبة في استمراريته، واستمرار حاضره، واستشراف مستقبل الأيام معه، وهي الرغبة التي تدفعه لأن يتفرس في ذكريات المكان، والإلحاح المستمر على تسجيله معطوفًا بعضه على بعض:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمال[2]

فصورة الأماكن هي الصورة الباقية منذ أحسن الشاعر التعليل لفناء مازال من خلال " الجنوب والشمال " ولكنه الإلحاح المتكرر على البحث عن فتات من بقاء يعكسه عطف المكان :

عفت الديار محلها فمقامها ... بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريَّان عُرِّى رسمها ... خلقا كما ضمن الوحي سلامها[3]

---

(١) يتجاوز الحوار هنا خدود الطلل إلى حتمية الإشارة إلى مستوى الوجود الفردي والقبلي، وإمكانية تضحية الشاعر بذاته أمام الجماعة على غرار ما يكشفه عمرو بن كليقوم في معلقته وحسه القومي في مرحلة من تمايز " الفناء القبلي " وكذلك زهير في معلقته المشهورة.

(٢) لامية أمرئ القيس، ديوانه.

(٣) ضمن مقدمة الطلل في معلقة الشاعر.

وهو المشهد الدرامي الذي يدفع الشاعر إلى الوقوف سائلاً دون توقـــع جواب شافٍ :

وقفت بها أصـيلا كـي أسـائلها عيت جوابا وما بالربع من أحـد(١)

فنجده يحولها إلى نمط " فاعل " تغلب عليه الحيوية والامتلاء، والتمكن :

وقفت بها من بعد عشرين حجـة فلا يا عرفت الدار بعـد تـوهم(٢)

وهو تفرس يعكس صراع " الأنا " أمام " الآخر "، ويحكي حرصها علـى ذلك الإعمال المتعمد للذاكرة لعلها تقوى على مزيد من المواجهة والتحدي :

توهمـت آيـات لهـا فعرفتهـا لستة أعوام وذا العـام سـابع(٣)

وهو ما قد يطرحه دوران الشاعر حول منطق الوهم الذي يعيشه مؤقتًـا على طريقة عنترة :

هو غادر الـشعراء مـن متـردم أم هل عرفت الدار بعد تـوهم؟(٤)

وبذلك يبدو حضور الذاكرة واستعادة الذكرى إحدى الوسائل للكشف عن تشبث الشاعر بأي من مقومات الحياة، بحثًا عن السبل وجريًا خلف المعطيـات بحثًا عن صورة نابضة بالحيوية تصرفه – قطعا – إلى الماضي:

وكانـت لا يـزال بهـا أنـيس خـلال مروجهـا نَعَـمٌ وشـاءَ(٥)

فإذا بـ " كانت " هنا تتجاوز بنا آفاق الحاضر، وتتجاهل عـالم المـوت

(١) مطلع معلقة لبيد، وقد سبق الإشارة إليها والتعامل معها كشاهد نصي في سياق في هذا الحوار.
(٢) شرح المعلقات العشر، ص٤٤٧.
(٣) معلقة زهير، المصدر نفسه.
(٤) النابغة الذبياني، ديوانه.
(٥) همزية حسان، وقد سبقت الإشارة إليها.

لتتسرب إلى منطقة أكثر رحابة من مناطق الحياة عبر ذلك الماضي الذي أشبعته ذكريات الصبا والشباب، ودبت فيه لحظات السعادة ومغريات الهوى مرة في قول :

دعتك الهوى واستجهلتك المنازل وكيف تصابي المرء والشيب شامل
وقف بربع الدار قد غير البلى معالمه والساريات الهواطل

وأخرى في تصويره :

أهاجك من سعداك مغنى المعاهد بروضة نعمي أم بذات الأساور
عهدت بها سعدى وسعدي غريرة عروب تهادي في جوار خرائد[١]

هنا تصبح الذاكرة عنصرًا فاعلاً قادرًا على إحياء هذا الماضي، أو – على أقل تقدير – الانسحاب من كآبة الواقع عودًا حثيثًا إليه، وطرحًا لأصدائه في نفسية الشاعر، وكأنه – أي الشاعر – " كان حريصًا على معرفة الموت الذي لم يأخذ طريقه إلى الربع، فهو مازال حيًا، والحياة إذا تنبثق إذا عني بها الإنسان، وأولاها مشاعره، ولكن ملاحظة الحياة تحتاج إلى بصيرة أعلى وأكثر نفاذًا "[٢].

إذا بالشاعر يناجي رموز الحياة منذ دعائه للطلل بالسقيا والبقاء ليستمر في طرح الأسئلة القلقة في زحام عطاء النص بدءًا من آمن أم أو في دمنة لم تكلم ؟ هل غادر الشعراء من مردم ؟ لمن الديار غشيتها بسجام؟ وهل عند رسم دارس من معلول ؟ .. الخ. إلى غير ذلك من أشباه هذه التساؤلات الباعثة على الرغبة في إنعاش الذاكرة، لعلها تتمكن من فاعلية الأداء في زحام عالم الفناء

(١) ديوان النابغة، وينظر تعليق دكتور محمد إبراهيم حور على هذه الأبيات.

(٢) دكتور مصطفى ناصف، ص٦٣.

التي درجنا على تفسير الطلل من خلاله في المقام الأول.

وتستند الذاكرة " فاعلة " أيضًا إلى بقايا المكان (الطلل)، وكأنها تظل رموزًا دالة عليه.

أثا في سفعا في معرس مرجل   وؤيا كجذم الحوض لم يتثلم[1]

حيث تظل رمزًا من رموز البحث عن البقاء، الممتدة عبر المساحة كلها:

رماد ككحل العين ما إن تبينه   ونؤى كجذم الحوض أثلم خاشع[2]

ودخولاً إلى الدائرة الطللية – وليس خروجًا منها – تظل الصورة كاشفة عن ازدواجية التفاعل بين السالب والموجب، بين الأنا والآخر، خاصة إذا تضخم الآخر، وتضاءلت أمامه " الأنا " فانتهى أمرها إلى قدر غير قليل من التلاشي أو الانسحاب والتخاذل، أو الإحساس بالقهر والحسرة والإحباط واليأس أمام ضغوط عالم الفناء، ولكنه الموقف اللااستمراري حين يسارع صاحبه إلى التحول عنه إلى المنظور من ذلك " الآخر " بحثًا عن رموز البقاء، مرة من خلال الجوامد من أحجار وصخور وأثاف، ومرة أخرى من خلال مظاهر حركية مؤقتة قد يحكيها مشهد المطر والسيل والربيع والمروج الخضر والنبات والحيوان.

(١) معلقة زهير، سبق الإشارة إليها.

(٢) ديوان النابغة.

(٣)

وتتجاوز الرموز " الحياتية " جمود الأشياء ممثلة في الصورة وبقايا النؤى وغيرها من مقومات مثلث الطلل، وإن ظلت الجوامد - بهذه الصورة - أيضًا ذات دلالة على الرغبة – على الأقل – في التحدي والمقاومة، وكأن الشاعر يبدو شديد الإشفاق على ذاته من أن تسقط في زحام " الزمان " و"المكان" فإذا ببقايا المكان تبعث على قدر – ولو ضئيل – من التفاؤل، فإذا مثلت بقايا حوار، فهي موقف إيجابي تحكيه أحجار القدر وموضع حفير الماء، مما يدفعنا إلى الاستئناس هنا بما ذهب إليه الدكتور ناصف باعتباره آثارًا لفعالية الإنسان، حيث أن الشاعر حرص على مواجهة فكرة الدمار ذاتها، وتحدي العبث بحياة الإنسان، فالشاعر يرى أن نقطة الانطلاق الحقيقة هي إعادة النظر في مفهوم الحياة إلا أذا بدأ من نقطة قديمة، وكملا كانت عريقة في القدم أعان ذلك على فكرة البعث، فالماضي " ليس أصم وإنما هو زمان مفتوح منطلق بناء "[١]، ويحكي تصوير زهير – للآثا في السفع في معرس المرجل،

(١) دكتور مصطفى ناصف، ص ٦٠.

والنؤى الذي رآه كجذم الحوض لم يتثلم – يحكي جانبًا من هذا الرأي بصورة واضحة.

وتتجاوز الرموز هذا البعد الجامد إلى بعد آخر أكثر حيوية وحركة، قد تعرض منه جانبًا مشاهد قطعان البقر الوحشي وأسراب الظباء، أو – بمعنى أشمل – صور الحيوان والنبات في مجملها، ولا شك أن هذه الصور تعرض موقفين متضادين :

أولهما : مشهد تأبد المكان وتجاوز البعد الإنساني إلى مشهد الكائنات الحية التي يزدحم بها بعد رحيل الأهل والأحبة عنه. وثانيهما : مشهد هذا البقاء لتلك الأنماط القبلية كرموز حياتية مازالت تتثبت ببقايا حياة عبر المكان والزمان، ولم تتنازل تمامًا عن ماهيتها في ظل روابطها الأسرية الممثلة في سكني الظباء والأبقار أولادها[1].

وربما اكتملت تفاصيل الصورة – فنيًا – بما شغل به الشاعر من دلالات أخرى لها طابع إنساني أكثر وضوحًا، خاصة إذا ما ربطنا مشهد الطلل بمشهد الظعينة، وهل كان الطلل – حقيقة – إلا نتاجًا لرحلة القوم، وانصراف محبوبة الشاعر عن المكان حتى تأبّد وتوحش وغلب عليه الإقفار والجدب ؟

من خلال تلك الرؤية لرحلة الظعينة تصبح الرموز النسائية محورًا حيًا يكمل مشهد الطلل، أو ربما – على حد تعبير الدكتور ناصف أيضًا – تولدت من

(١) سبق الإشارة إلى الشاعر والتعليق على شعره من نفس المنظور.

الطلل[١]. فهي بمثابة نتاج له، وكأنه الطلل " الأم " الذي أنتج مساحات تملؤها الحياة، حتى وإن جاء هذا الامتلاء عبر الذاكرة، أو الحلم والخيال، أو الافتعال، إذا بدأنا المشهد من طلل امرئ القيس بما عدده من أسماء نسائية[٢] :

كدأبك من " آم الحويرث " قبلها وجارتها " أم الرباب " بمأسل
" أفاطم " مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى

إلى ما يشبه ذلك من مشاهد طللية استكملت بطيب الخيال الذي يظل دالاً – بطبعه – على ضروب من القلق النفسي، وحيرة الشاعر من ناحية، والسعي إلى ضرب من الهدوء النفسي، وإفراغ جانب انفعالي من جوانب العاطفة المشبوبة في نفس الشاعر أمام الحواجز القبلية والتقاليد المرعية تجاه بنات القبلية المحصنات من ناحية أخرى.

ومن هنا يتداخل مع المشهد الطللي ذلك اللون الغزلي الواضح، فإذا كانت المرأة محورًا أساسيًا من محاور الطلل، فمن الطبيعي أن يترسم الشاعر خطى الساعي وراءها، اللاهث من خلفها، المحارب من أجل اللحاق بها. وإذا ما كان ذلك كذلك فقد يصطنع من التجارب ما يبدو فيه غزلاً مغامرًا كما كان حال امرئ القيس[٣].

ألا ربَّ يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جُلجل
فظل العذارى يرتمين بلحمها وشحم كهدَّاب الدمقس المفتل

وقد لا يقف الشاعر من تجربته الغزلية عند مثل هذا المشهد الملئ

---

(١) د. ناصف، ص٧.

(٢) المعلقة ضمن شروح المعلقات العشر.

(٣) نفس المعلقة.

بالحركة، ولكنه قد يقف عند مشهد ثابت جامد لا يكاد ينصرف عنه غزليًا إلا إليه؛ إذ يقول في مشهد رحيلها :

بكرن بكورًا واستحرن بسحرة ... فهن لوادي الرس كاليد للفم
وفيهن ملهى للصديق ومنظر ... أنيق لعين الناظر المتوسم(١)

ثم تمتد صورة الطلل بما فيه من الحياة والخصب والنماء والحركة والأم والأبناء إلى الطلل الدال على صاحبته الوحيدة التي تعني الشاعر من بين الجميع، وهو ما يستدعي عن ذاكرته لأن تتوقف، وإن طال أمد الفراق، والتفرس في المكان التي يحكيها زهير – مثلاً – :

وقفت بها من بعد عشرين حجة ... فلأيًا عرفتُ الدار بعد توهم
فلنا عرفت الدارقلت لربعها ... ألاعم صباحًا أيها الربع واسلم(٢)

حيث بنى الشاعر صورته على أساس من ذلك الكد الذهني والخيالي في لحظة بعينها من لحظات تركيز الذاكرة، حيث كان التفرس والتأمل، ثم كان التعرف على الدار، ثم كان تكرار هذه التعرف تأكيدًا لصدق حواسه التي دلته عليه: مراحل متوالية مرت عليه في تلك اللمحة السريعة من الزمن والتي عادت به – إلى ماضي بعيد – فما كان منه إزاء هذا الماضي السعيد وهذا الحاضر الباقي الدال عليه إلا تلك التحية الجاهلية للربع كمدخل إلى ضرب من ضروب الاسترخاء النفسي، والتوسل إلى ذلك " التمكن " من امتلاك ذلك " المفقود " الذي طال بحث الشاعر عنه، فإذا هو يتوحد معه من خلال تحيته التي كررها وأردفها بالدعاء للربع، وبخصوصية النداء الموجه إليه، وكأنه ينادي صاحبته من خلاله،

(١) معلقة زهير.

(٢) نفس المعلقة.

وكأنما أكسبه ذلك البعد الإنساني المتميز الذي يتفاعل معه، وتنصهر من خلاله مشاعره وانفعالاته بمثل هذا الصدق، ولكنه الصدق الذي يتكشف عند غيره حين يحرص على كشف وظيفة الطلل كمدخل من مداخل الذكرى، يدفع بصاحبه إلى مجرد الانشغال بصاحبة الطلل، إنها المرأة سيدة هذا المكان من قبل، ومازالت سيدته على سبيل الخيال – بعد تأبده وتوحشه وإقفاره من أهله ومفارقة ذويه، فهي كانت ومازالت سيدة قلب الشاعر وخياله على جميع الأحوال، وهو الطلل الممتلئ ببقايا الذكريات، والذي يملأ على الشاعر عالمه من خلال مشاهد الماضي؛ ذلك الماضي الذي قد يتولد منه حينًا مشهد الطيف أو صورة الظعينة، أو الاكتفاء بذكر اسم محبوبة الشاعر التي تملأ عليه هذا الفراغ، وتملأ عليه المكان القفر بذكرياتها الجميلة، لذلك لم يشغل الشاعر بالمكان، إلا من أجل من كانت تسكنه إذا ما عممنا قول الشاعر الشهير :

وما حب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا[١]

عندها تظهر حقيقة البؤرة الشعورية التي لا ينصرف الشاعر إلى سواها، إنها المرأة صاحبة الطلل " وهي وحدها القادرة على خلق الشاعرية في المكان، وهي القادرة على الولادة / البقاء وبث الحياة في الأشياء "[٢].

ومن خلال هذه البؤرة تتوازى المشاهد، وتتناقض مقوماتها ما بين حزن وأسى وبكاء وشفاء النفس بالعبرة المراقة، ووقوف واستيقاف، وتأمل وتفرس، وحسرة ويأس. وإحباط واستسلام، وتخاذل وانهزام من ناحية، وبين أمل مرجو تجسده رموز البقاء، ومظاهر الحياة والنشاط والخصب والنماء،

(١) البيت منسوب لمجنون ليلى ورد في ديوانه.

(٢) دكتور نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص٦٧.

سواء ما ظل دالاً عليه من جوامد الطبيعة (صخورها وأحجارها وأثافيهـا)، أو ما بدا منها نابضًا بالحياة من مطر وسيل وربيع ونبات وخضرة تكسو وجه الأرض وتزداد ونماء مع المطر من ناحية أخرى، مما قد تكتمل به تلك الناحية المشرقة من تصوير مشهد الطيف الذي يبدو موجب الدلالة على إمكانية التواصل الإنساني بين الشاعر ومحبوبته، أو من عرض مشهد الظعينة، وما قد يثار حوله من دلالات التذكر واستدعاء الصورة المتحركة لها مع قومها، أو الصورة الثابتة للشاعر ذاته كمحور ثالث من محاور الطلل – حيث يبدو وقد آثر الصمت والبكاء فلعلها أبلغ من الكلمات أداء في هذا الموقف العصيب :

بانت سعاد، فقلبي اليوم متبول — متيم إثرها لم يفد مكبول[1]

ويبدو كعب هنا وقد آثر الصمت والسكون والاستسلام، في حين آثر امرؤ القيس من قبله الاستعانة بالبكاء :

وإن شفائي عبرة مهراقة — فهل عند رسم دارس من معول ؟

بينما نجد زهيرًا يدعونا – مع رفقته – إلى التأمل والرؤية المتأنية:

تبصَّرْ خليلي هل ترى من ظعائن — تحملن بالعلياء من فوق جرثم
بكرن بكورًا واستحرن بسحرة — فهن لوادي الرس كاليد للفم
وفيهن ملهًى للصديق ومنظر — أنيق لعين الناظر المتوسم[2]

فتراه ناظرًا متوسمًا، صديقًا يبحث عن ضالته في زحام مشهد البين وانتقال الظعن، وإذا هو يتخذ من الموقف مشجبًا يعلق عليه شجنه وإشفاقه

(١) مطلع اعتذارية كعب بن زهير في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم المعروفة بالبردة أو " بانت سعاد ".

(٢) معلقة زهير، شرح القصائد العشر.

وأمله معًا، فهو شجن الباكي إزاء الانتقال والرحيل والبينونة، وإشفاق المتأمل لحركة الركب بين العلياء وحرثم، والمتتبع للمكان والزمان عبر وادي الرس، ووادي السوبان، وغيرهما، وهو المشفق أيضًا على ظعينته الغالية من أجواء المكان إذا ما تأثرت بعنصر الزمان، فيجعل رحيلها باكرًا، بكرن بكورًا واستحرن بسحرة، ليبدو زمن الرحلة لديه معلقًا بواقعه النفسي، مما يختلف جوهريًا عن الرحلة التقليدية إلى الممدوح، فهي هنا رمز من رموز الحياة من خلال ذلك الإلحاح التقليدية إلى الممدوح، فهي هنا رمز من رموز الحياة من خلال ذلك الإلحاح المتكرر على محاولة ملء الفراغ النفسي من خلال إشباع الذات من واقع التذكر بما يحتويه من كل محاور البقاء فإذا المرأة تظل شريكًا له في استمرارية مثل هذا الطرح الموجب فهي الأساس في طرحًا لبكاء الطللي، وهي الرمز المؤهل لإخراجه من تلك البؤرة الشعورية القاتمة، لعلها تملأ عليه بقايا فراغ وجوده، كما تملأ النص الشعري من خلال عالم يمتلئ خصوبة ونماء وبشرًا بمولد حياة جديدة تحكي قصة تلك التعارضات بين الموت والحياة والزوال والديمومة(١)، فهناك بهذا القياس الرسم الدارس، وهناك معه أيضًا عوامل ذلك الدروس من رياح وغيرها من عوامل الطبيعة، وهناك البكاء ومحاولة الشفاء، إلى جانب الثوابت الطللية التي توحي بقدر من تفاؤل الأنا تجاه الآخر، والتي تكشف عن بقية أمل في بقية رموز ضمانًا لاستمرارية بقية الحياة.

ومعنى هذا أن ازدواجية الرؤية لمشاهد الأطلال بين متضادات الفناء والبقاء قد تنذر بأنماط من خصوصية الأداء والانفعال معًا، صحيح أنه يظل قاسمًا مشتركًا بين شعراء الجاهلية، ولكن الدلالة قد تتعدد، وتتوزع فيها

(١) دكتور محمد عبدالمطلب، ص٨٠.

المجالات بين السالب والموجب، وفي أدنى مستويات يظل شاهدًا على قدر من ثبات الماضي وإحياء الذكرى، إذا أخذنا بمنطق الوشم الطللي الذي صوره شاعر مثل طرفة حين قال :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1]

أو ما صدر عن زهير :

أمن أم أو في دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراج فالمتلثم

ديار بالرقمتين كأنها ... مراجع وشم في نواشر معصم[2]

وهو ما دفع به إلينا لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها ... زبر تجد متونها أقلامها

أو رجع واشمة أسف نؤورها ... كففا تعرض فوقهن وشامها[3]

فإذا ببقايا " الوشم " تظل دالة – ببساطة – على أمل يتردد داخل الشاعر، ويسيطر على هواجسه حول إمكانية بقاء الحياة، دون أن ينصرف بالضرورة إلى الدلالات الأسطورية الغامضة التي قد تحمل الطلل ما لا يتحمل، بل ربما حملت المتلقي أيضًا مالا يتقبله ذهنيًا خاصة إذا انصرف الأمر إلى البعد " الأسطوري " أو " الشعائري " أو " الطقسي " القائم وراء الطلل، ذلك أن الانشغال بالأسطورة هنا قد يزيد من غموض الموقف، أو لنقل ينتهي بنا إلى ضرب من تعقيد الصور مما لم يكن واردًا أصلاً في تصور المبدع الطللي بحال.

إنها لحظة الحرص على عطفه وكشف علاقته بالواقع الذهني والتجريبي للشاعر؛ وإن تباعد عن أراضي الواقع على طريقة زهير :

(١) معلقة طرفة، شرح القصائد العشر، ص٩٥.

(٢) معلقة زهير، المصدر نفسه.

(٣) معلقة لبيد، المصدر السابق، ص٢٠٦-٢٠٧.

من أم أوفى دمنة لم تكلم   بحومانة الدراج فالمتثلم

وامرئ القيس :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضع فالمقراة لم يعف رسمها   لما نسجتها من جنوب وشمال

أو لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها   خلقًا، كما ضمن الوحى سلامها

أو حسان :

عفت ذات الأصابع فالجواء   إلى عذراء منزلها خلاء

أو النابغة :

يا دارمية بالعلياء فالسند   أقوت، وطال عليها سالف الأمد

أو غيرهم ممن تفاعلوا نفسيًا مع الطلل وصاحبته فكان له هذا الرصيد في أطروحاتهم التصويرية التي تجاوزت المنطق " المكاني " إلى المنطلق " الزمني " الذي تردد أيضًا من خلال نفس النغمة منذ طرحه بشامة بن الغدير من قبل :

لمن الديار عفون بالجزع   بالدوم بين بحار فالشرع
درست وقد بقيت على حجج   بعد الأنيس عفونها سبع

وهو ما رأيناه واردًا عند زهير :

وقفت بها من بعد عشرين حجة   فلأيا عرفت الدار بعد توهم

ولعل مساحة الزمن تتسع إلى غير حدود وفي قياسات زمنية أخرى لدى زهير نفسه :

لمـــن الـــديار بقنـــة الحجـــر أقوين من حجـج ومـــن دهـــر[1]

ولعلنا – هنا – نتجاوز الوقوف عند البعد الواقعي البسيط للطلل، صحيح أننا ننطلق مع صاحبه من واقعية: الزماني والمكاني، ولكن معطياته قد تمتد إلى ما وراء ذلك من دلالات يكشفها النص، ويميلها تعدد القراءة بما يحمله من الإيحاءات والظلال والأجواء التي تحيط بالوقفة الطللية ذاتها عبر المستويات النفسية والفكرية تجاه ظواهر الوجود والعدم.

وقد بدأنا من الاعتراف بأن أرصدة الأطلال تظل مرهونة بعالم الذكرى، وهو ما طرحته الفكرة التي ذهبت إلى أن طر هذه الآثار لكي تتحول إلى ذكريات هي أن تؤثر فينا، وأن توقظ فينا – بالتالي – صدى ما كناه أو عايشناه[2]. ولكن الطرح يمتد إلى ما وراء ذلك من لحظة المفاجأة التي يبدو فيها الشاعر القديم وكأنما فوجئ بالطلل أمامه، وعليه أن يتغرسه ويتأمله مرارًا، ويحاول كسر حواجز الزمن عودًا إلى ماضيه عبر السنين الطوال، بالمحاولة التي قد تكشف ضربًا من تهاوي الإنساني وسقوطه إذا ما اعتدنا بلغة التوحد بين الطلل والإنسان، وكأن كليهما قد تهاوى وتهدم، حيث يشكل الشاعر من أنماط الطبيعة (وهي الطلل هنا) مزيجًا ذاتيًا يتشكل ويتكون ويتلون حسب حالته النفسية الخاصة فالأطلال لا توصف لذاتها، فهي التذكار الباقي الحي، ولا أدل على ذلك من قول ذي الرمة :

وقفت علـــى ربـــع لميـــة نـــاقتي فما زلت أبكـــي عنـــده وأخاطبـــه
وأسقية حتـــى كـــاد ممـــا أبثـــه تكلمنـــي أحجـــاره وملاعبـــه[3]

وهو المنطلق نفسه الذي انطلق منه لبيد قبله منذ أنشد :

وما الناس إلى كالـــديار وأهلهـــا بها يوم حلوهـــا وهـــن بلاقـــع[4]

فهو الثنائية، هو الطلل والإنسان، والتفاعل، والتكافؤ، وهو أيضًا التوتر

(١) د. نوري القيسي، ص٢٦٢.

(٢) أدونيس (كلام البدايات)، ص٢٤٠.

(٣) ينظر تعليق عبدالصبور على البيتين ضمن " قراءة جديدة لشعرنا القديم".

(٤) ينظر حسن البنا عز الدين، ص٦٤.

والقلق، والتمزق والتحسر، إنه تلك الإسقاطات النفسية والمنولوج النفسي والبكاء، والشكوى والحنين، وهو الحزن، والمأساة والألم والبحث عن السلوى والخروج من التمزق والضياع، ولكنه عبر أي من هذه المجالات يظل موقفا إنسانيًا يدعو إلى التأمل ومعاودة القراءة دون حاجة ملحة إلى مزيد من الغموض أو الاستغراق في تيه عميق، قد يبدو بعيدًا عن ذهن الجاهلي القديم منذ خاطب الطلل فاتخذ منه رفيقًا صامتًا يفجر كل طاقات الحوار والحزن والألم من خلاله.

(٤)

على أن الموقف لا ينتهي عند الجاهلية بقدر ما يمتد فيما وراءها، وإذا بروح البداوة ومنطقها يظل باقيًا ممتدًا مع عصور الحضارة عبر أعصر القصور الأموية والعباسية، ويبقى السؤال مطروحًا، وتبقى الإجابة حائرة، ولماذا استمر الطلل مع إمكانية اختفاء جميع المقومات التي عرضنا لها من قبل ؟ قد نعدم إجابة شافية إلا من خلال تصور آخر للمسألة قد يستكمل زاوية الرؤى والتفسيرات النفسية للواقع الطللي، ذلك أن البعد النفسي لدى شاعر العصر الأول لم يكد ينتهي بنهاية عصره على مستوى الزمان أو المكان، فمن الطبيعي أن يظل هذا الامتداد واردًا، فالإنسان هو الإنسان بمخاوفه وآماله، وطموحاته وآلامه، وعواطفه ومشاعره، ويظل بحثه عن الرموز الكاشفة لأعماقه معبرًا عن جوهر وجوده وطبائع علاقاته، فهو دائمًا مغول بالمعادل الموضوعي، لمكونات مشاعره ومكبوتات نفسه، ومن هنا يبقى للطلل رصيده النفسي القائم حتى في عصور الحضارة، والانشغال بتصوير القصور فلا مانع لدى شاعر القصر العباسي – مثلاً – أن يستوقفه الطلل وإن أعلن تمرده عليه، فربما كان إعلان التمرد مجرد رغبة في تسجيل موقف فحسب، ولسنا هنا في

حاجة إلى تسجيل موقف شاعر مجدد مثل أبي نواس أخذ من الطلل وأهله مواقف عدائية بدت مشبعة بشعوبيته وقد قتلت بحثًا عبر دراسات متخصصة[1]. ولكن الشاهد لدينا يظل معلقًا بذلك التشبث اللاواعي بهذا الطلل لدى الشاعر نفسه :

حي الديار إذ الزمان زمان ... وإذ الشباك لنا صُوَّي ومعان
يا حبذا سفوان من متربع ... ولربما جمع الهوى سفوان
وإذا مررت على الديار مسلما ... فلغير دار أميمة الهجران[2]

فإذا به أمام الديار يلقى " التحية " ويأمر بها، ويذكر أعلام " المكان" و" المتربع " و" المرور" و" التسليم " و" الهجران "، ولكنها مشاهد طللية، هي حصيلة المعجم الطللي القديم الذي هيأه أمامه الشاعر القديم الذي أعلن عليه تمرده فإذا به على المستوى النفسي أو التقليدي لا يزال يتوقف عنده :

يا دار ما فعلت بك الأيام ... ضامتك والأيام ليس تضام
عرم الزمان على الذين عهدتم ... بك قاطنين وللزمان عرام
أيام لا أغشى لأهلك منزلا ... إلا مراقبة على ظلام[3]

وقد يضيق مجال التعليق هنا حول طلل أبي نواس وثورته تجنبًا لما طرق في كثير من دراسات العصر العباسي، وحتى لا نقع في مشكلة التكرار

---

(١) على غرار الدراسات التي شغلت بالشاعر ومشكلة حياته وعصره، ومنها = = الحسن بن هانئ للعقاد، وأبو نواس بين التخطي والالتزام للدكتور على شلق، والعصر العباسي الأول للدكتور شوقي ضيف، وتاريخ الشعر العباسي للدكتور يوسف خليف؛ دراسات في الأدب العباسي للدكتور علي الزبيدي؛ الشعر والشعراء في العصر العباسي للدكتور مصطفى الشكعة وغيرها.
(٢) ديوان أبي نواس، ص٤٠٤.
(٣) نفسه، ص٤٠٧.

غير المجدي، اتخذنا من طلل الشاعر مجرد أثر نفسي أو موقف تقليدي، على الرغم من إعلان تمرده الصريح عليه وعلى أهله، وهو القياس الذي يطرحه عبدالله بن المعتز بشكل مختلف منذ حاول الانطلاق من تأزم النفس إزاء البكاء والطللي والوقوف على المكان قائلاً :

خليلي بالله اقعدا نصطبح بلا	"قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل"
ويا ربا لا تسقط ولا تنبت الحيا	"بسقط اللوى بين الدخول فحومل"
ولكن ديار اللهو يارب فاسقها	ودل على خضرائها كل جدول[1]

وإذا كان أبو نواس أو ابن المعتز أو غيرهما من مجددي العصر العباسي قد آن لأي منهم الخلاص من الطلل، وتجاوز مناطقه، فإن الصوت النظري يظل موقفًا ناقدًا للآخر في موازاة الموقف التطبيقي إبداعًا لدى الشاعر مما يبدو فيه أكثر تلقائية في أدائه، ولعل البحتري قد أدرك جوهر المفارقة بين الطلل والموروث وبين ما أملاه عليه طلل آخر مثل إيوان كسرى حين وقف أمامه مندهشًا ومنهزمًا في رحلة شيبه إلى المدائن، فإذا به يرى من الإيوان ما صوره بقوله :

حال لم تكن أطلال سعدي	في قفار من البسابس ملس[2]

(١) ديوان ابن المعتز، والشاهد حول المفارقة بين نسبه وموقفه من الطلل إذا قيس بشعوبية أبي نواس أو طبيعة نسبه الفارسي من قبل أمه " جلبان ".

(٢) سينية البحتري في ديوانه وهي مشهورة في وصف إيوان كسرى واتخاذه معادلاً موضوعيًا لحالة الشاعر النفسية في أخريات حياته.

فهنا " حلل " وهناك " طلل " وكلاهما يظل محملاً بتلك الشحنة الانفعالية المركبة بين رغبة الشاعر في تجاوز واقعه إلى عالم الذكرى، وإن ظل الميــل إلى إعادة طرح الموروث بمثابة دافع آخر من دوافع البقاء الطللي الذي تــردد مرارًا على ألسنة شعراء الحضارة بعد ذلك، ولعلها معايشة المنطلق الثنائي في لغة الخطاب واصطناع الرفقة سواء ما كان منها واقعيًا في عصره أو ما بــدأ تجريديًا فيما تلاه من عصور الأدب والحضارة وهو ما دعا شاعر القرن الرابع الهجري إلى طرح التساؤل القلق حول استمرارية النموذج الطللي فقــال أبــو الطيب :

إذا كـــان مـــدح فالنـــسيب مُقـــدم   أكل فصيح قـــال شـــعرًا متـــيَّمُ ؟!

المدخل الرابع

تحولات البُنى الأساسية

وأصداؤها في الفكـر والفـن

قراءات في تطور حركة الشعر في عصر صدر الإسلام

رأينا العصر الجاهلي على مستوى التحديد " الزمني " ممتدًا في قدمه، لا نستطيع تجاه هذا الامتداد تحديد بداياته بصورة يقينية، ولكننا قد نحدد نهايته – كما مرَّ بنا – مع مجيء الدعوة الإسلامية وبداية عصر المبعث، وهو ما نتوقف عنده – تاريخيًا – بفترة تواجد الرسول ﷺ بين المسلمين، ثم ما كان من امتداد الفترة حتى تحولت الخلافة الراشدة إلى نظام وراثي يستقر في دمشق، ويبدأ معها عصر بني أمية (من ٤٠ هـ).

وعلى مستوى التحديد " اللغوي " تنصرف دلالة عصر صدر الإسلام إلى منعطف جديد، يختلف في كثير من مقوماته عما شهده عصر الجاهلية، بدءًا في ذلك من دلالة كلمة (الإسلام) ذاتها بما تشير إليه من معان إنسانية عميقة الدلالة في مسالمة الإنسان مع بني جنسه، وفي طاعته وخضوعه لخالقه الأعلى، إلى جانب أرصدة القيم العليا التي حملتها الكلمة عبر مساقاتها الإنسانية، والاجتماعية، والعقلية، والأخلاقية، والقيمية. وهو ما بدا مطروحًا – بشكل جديد – على الساحة العربية التي شهدت ضروبًا من معايير ذلك التحول، وبداية من الابتعاد عن معاني الجاهلية التي تبلورت دلالاتها حول مقاييس التسلط والعنف والبطش والظلم في العلاقات الإنسانية، إلى جانب منطق الجهل ذاته بما يحمله من صور الطيش والحمق والسفاهة والنزق، والغلظة والفظاظة، وفي مجملها وتفاصيلها تبدو علاقات كاشفة عن أبعاد سلبية تحتاج – أول ما تحتاج – إلى تعديل أو تغيير، أو إلى إضافة أو تهذيب، على نحو ما جاء به الدين الجديد قاصدًا إلى إتمام " مكارم الأخلاق " كما نص على ذلك رسول الله ﷺ ومعه كان طرح البدائل لكثير من النماذج السلوكية التي لا تتسق مع الفطرة البشرية القويمة.

وعلى المستوى " الاجتماعي " قد تتحدد الفواصل بين العصرين من واقع ذلك التحول الإيجابي الذي غير مسيرة الحياة الأولى منذ حكمتها الرابطة "العصبية"، ولم يسد بينها إلا منطق الاعتراف بصلات الدم وأواصر القربى، فإذا بها في ظل القانون الجديد الذي نص عليه الإسلام تتخلق من جديد في إطار آخر مختلف، يتم تشكله من خلال الروابط الروحية التي تضبط مسيرة الحياة في كل أشكالها ومضامينها، وتضمن قدرًا من الهدوء والراحة والأمن والاسترخاء والاستقرار في العلاقات بين المسلمين تحت مسمى وحدة المعبود الخالق ـ سبحانه ـ ثم وحدة الانتماء إلى الأصل الواحد، ووحدة المصير الأبدي إلى نفس الأصل أيضًا (التراب)، وبينهما ذلك التساوي الممتد عبر الرحلة الدنيوية والمنتهية إلى فناء حتمي، ليبدو الترابط الروحي ـ بهذا القياس ـ بديلاً متميزًا عن روابط الدم والعصبيات الموروثة. ويحكم المجتمع الجديد منطق القرآن الكريم في طرح صور من المساواة الإنسانية، ليبقى أساس التمايز بين البشر قائمًا على أصول جديدة قوامها التقوى وحسن السلوك وكرم الخُلق، وهو نفس المنطق الذي وجه الرسول الكريم ﷺ المسلمين إليه عبر خطبته في حجة الوداع، وكأنما أبى إلا أن يُشرع لهم الأصول، ويبين لهم الفروع ضمانًا لسلامة تلك العلاقات المنبثقة من المنظور الإسلامي الجديد.

وانطلاقًا من المقولة الأساسية المطروحة لدى علماء الاجتماع في صيغ التحول المادي والفكري والوجداني وتوالى مراحله، يمكن قراءة معالم التحول في عصر صدر الإسلام من خلال حركة التغيير الكبرى التي أصابت البنية الأساسية للمجتمع العربي، وما نجم عنها من ردود الفعل العنيفة عبر المستويَيْن العقلي والفني، وهو ما يهمنا تبين معالمه عبر تحول الحركة

الشعرية في ذلك العصر باعتباره جزءًا لا يكاد يتجزأ من الصورة الكاشفة عن جوهره وأبرز مقوماته.

ذلك أن الإسلام كدين سماوى – أو حتى غير الإسلام من الأديان السماوية – ليس مطالبًا بالضرورة – بتغيير " النمط الاقتصادي " في المجتمع، بقدر ما يمكن أن يطرحه من تحول في طبائع العلاقات الناجمة عن ذلك النمط الحياتي المعيش، فإذا كان الرعي أو الزراعة أو التجارة بمثابة سبل للحياة الاقتصادية ووسائل عيش لأهل الجاهلية، فإن أخطر ما فيها ما ترجم من علاقات سائدة بين الناس، قد تنتهي إلى ضروب من التسلط والتجاوز، أو يغلب عليها طابع العنف، أو تستهدف نشر الطغيان، وبسط السطوة، وضياع حقوق الضعفاء أمام بطش الأقوياء، مما يحتاج إعادة نظر وتنظيم وتقنين لأي من صور تلك العلاقات على نحو ما ترصده – مثلاً – آية الدَّيْن في القرآن الكريم من ضرورة كتابة الديون، وضرورة الإملاء لها، والإشهاد عليها، ضمانًا لسداد الحقوق ورد الأمانات إلى أهلها، ووصولاً إلى سلامة العلاقة بين المتداينين من هذا المنظور المادي البحت؛ وهو الأمر الذي يمتد إلى بقية صور الحياة الاقتصادية قصدًا إلى الخلاص من بدائية المنطق البشري في قسوته وتخلفه حول حتمية بقاء الأقوى على حساب الأضعف في ظلال شريعة الغاب والقوة المطلقة التي طالما ازدحمت بها الحياة القبلية الجاهلية، وعلى أساس منها دارت رحى الحروب في أيام العرب التي طال مداها، وكثرت أحداثها وضحاياها، ربما بسبب من ذلك النزق الجاهلي، أو استجابة لطبائع تلك الرعونة ذلك الحمق السلوكي الذي شهده العصر المبكر، وعاش من خلاله أبناؤه، وراح ضحيته فريق من أبنائه أيضًا.

في هذا الإطار " الحربي " يظهر التحول الذي ينطلق من منطق الغزو

والإغارة، ومن شريعة الثأر والفوضى، إلى البحث عن صيغة جديدة أساسها النظام والانضباط السلوكي، وإعطاء الحاكم حقه في ضبط العلاقات من خلال تشريع محدد، وقانون لا يعرف الحَيْف، ولا يرتضى الجور، يطرح صورة إنسانية رفيعة، تستهدف الإبقاء على الجنس البشري صحيحًا في صورة مثالية من صور التعايش مع الآخر، بعيدا عن منطق البطش الحربي الذي جسدته أيام العرب وحروبهم الدامية، لاسيما إذا ما اتضحتْ تفاهة أسبابها، أو تهافتتْ دواعيها على غرار ما كان من حرب البسوس أو حرب داحس والغبراء ... وغيرهما.

في الإطار " السياسي " ـ إذن ـ برزت معالم التغيُّر وملامح التحول متمثلة في ذلك الانقلاب الهائل انتقالاً من مجتمع " القبيلة " إلى مجتمع " الدولة " ومن وطأة الاعراف " القبلية" إلى الأنظمة والدواوين، ومن " شيخ القبيلة " وأمرائها إلى الحكام من خلفاء المسلمين أو أمراء المؤمنين، ومن التمزق القبلي إلى فكرة الأمة، بما تحمله بين طياتها من رموز جديدة تعكسها قيمة " المواطنة " في شكلها الروحي، ويحكيها احترام الأنظمة، والالتزام بالقواعد والأصول، والانصياع للقوانين. وهو الانتقال ـ أيضًا ـ من التشتت والتباعد إلى التقارب والالتقاء، مما عرفته صيغ التعامل في إطار أنسقة الحكم، وعاصمة الدولة، مما أكسبها أبعادًا حضارية لم تكن الجاهلية تعبأ بها، وإن أحيطت بها حضاريًا من قبل جيرانها، ولكنها لم تتعامل معها خاصة من المنظور "السياسي" .. فمع الاعتراف بالدور الحضاري في الحياة الجاهلية، وما كان للعرب من علاقات متعددة بكثير من الأمم والحضارات المجاورة يظل التحول شاهدًا على ذلك العمق الجديد الذي فتح للعرب علاقات متعددة بكثير من الأمم والحضارات المجاورة ويظل التحول شاهدًا على ذلك العمق الجديد الذي فتح للعرب نافذة حضارية متميزة، أطلوا منها على الأمم

المفتوحة، فلعبوا دورهم أمة غالبة بدت قادرة على الأخذ والعطاء من بقية الحضارات. وهيئ لهذه الأمة الجديدة من مقومات السطو السياسي ما يحيلها إلى إمبراطورية كبرى عاتية تمتد شرقًا وغربا، وما كان العرب ليحلموا بإمكانية تحقق مثل هذا الامتداد إلا في ظلال عقيدة موحدة يحاولون نشرها عبر أقطار الدنيا التي فتحوها حتى باتت أمة واحدة بالفعل.

وفي الإطار " الاجتماعي " حدثت تحولات كثيرة بدت متنوعة الأبعاد، بارزة القسمات، متعددة الملامح، حيث بدأ ذلك التباعد الطبقي بين تصانيف الناس حتى عرف طريقه إلى الزوال، وفي ظل " الرابطة الروحية " تحت قانون السماء [إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ]، ومع إشراقة شمس الإسلام في سماء شبه الجزيرة العربية بدأت جبال الجليد التي قسمت القبيلة إلى طبقات في الذوبان، وساد المنطق الإلهي الذي أسقط من النفوس قداسة سلطان الجاهلية بالمعنى "العنصري" أو ما كان من إلحاح دائب على قسمة المجتمع بين الأحرار والسادة ثم الموالي ثم العبيد، فمع مطلع شيوع هذا التساوي، ومع قدوم التمازج الطبقي يبدأ طرح " أخلاقي " جديد يشجع موجب الموروث من حصاد العصر الأول ويرفض سالبه، وإذا بالإيجابي يتعايش ويستمر ويشجع عليه الدين الجديد، على نحو ما صيغ حول معاني الكرم، وحماية الجار، وإغاثة الضعيف، ونصرة المظلوم، ومطلب الشجاعة والفروسية، والقوة والنجدة والمروءة، إلى أشباهها من الصفات الحميدة والمقبولة إنسانيًا، والتي مثلت ركيزة من ركائز البقاء البشري في أفضل صوره، ومقياسًا من مقاييس تمايزه، حيث تحكي قصة ارتقاء الإنسان عن بقية الكائنات التي سخرها الله تعالى له. أما الجانب السلبي فقد حاول الإسلام تغييره، وأعلن رفضه له أو تنفيره منه، أو تحريمه إياه، كما حاول الخروج بالقوم من الهاوية السحيقة التي عاشوا

خلالها، وصعد بهم إلى قمم جديدة سامقة وسامية، تحترم ــ أو ما تحترم ــ في الإنسان قيمته وتمايزه، وتعتد ــ أول ما تعتد ــ بملكاته وقدراته على نحو ما تمثل في تلك اللهجة الاستنكارية التي جاء بها الدين الجديد حول منطق تحريم الخمر التي تبارى في شربها القوم على اختلاف فئاتهم بين سادة وموالٍ وعبيدٍ، وكأنما أصبحتْ داءً يستعصى علاجه، مما يحتاج تدرجًا حتميًا في محاولة الخلاص من ذلك الداء لدى الغالبية العظمى من أبناء المجتمع الجاهلي؛ الأمر الذي عرض له الإسلام في تحوُّل تشريعي دقيق، تدرج فيه قصدًا إلى تحريمها تكريمًا منه لعقول شاربيها، واحترامًا لإنسانيتهم، وخروجًا من دائرة تحقيرهم لعقولهم بمحاولة العبث بها أو إبطالها، وهو ما يتكشف عبر ذلك التدرج المعروف حول تحريم ذلك المسلك الاجتماعي الذي عمَّ وشاع بين القوم بتلك الصورة العامة المقيتة.

وعلى غرار تحريم " الخمر " كان الموقف الديني من " الميسر "، حيث بدا إيذانًا بإيقاف فوضى العلاقات العبثية الموتورة التي تنتهي ـ غالبًا ـ إلى إفساد المجتمع، أو تزيد من حجم الضغائن والأحقاد بين أبنائه، وكذلك كان الموقف من " وأد البنات "، باعتباره ظاهرة من ظواهر التخلف الجاهلي التي لا تجد لها سندًا إنسانيًا مقبولاً بحال؛ الأمر الذي أوقفه الإسلام في صيغ استنكارية متعددة تتسق في عنفها مع غرابة المسلك، وتندد بشذوذ القوم في مسيرتهم في ركابه عبر تلك المشاهد القبيحة.

ويبدو طبيعيًا لمثل هذا التحول في البُنى الأساسية، وما صحبه من التغير في أصول العلاقات الاجتماعية أن يترك مردودًا وحصادًا بنفس الدرجة والقوة في منطقتي الفكر والوجدان، لتكتمل صورة الانتقال الواعي إلى بدايات العصر

الجديد بكل مقوماته. فعلى المستوى "الفكري والعقائدي" يبدأ التعامل مع الإنسان من خلال إنقاذه من هوة ما انحدر إليه منذ عَبَدَ الصنم أو الوثن، ليرتقي إلى منطقة من التجريد والتوحيد، تتطلب منه الرقي بعقله والسمو بفكره ووجدانه، وتجاوز المحسوس الضحل الذي يتشبث به إلى آفاق جديدة تقدر لعقله مكانته. وتشهد له بتمايزه على ما دونه من مخلوقات افتقدت مثل ملكته. لقد خلصه الإسلام من الأغلال التي كبل نفسه بها، فظلت أقدامه حبيسة الأرض التي وطئتها، وسمحت لعقله بالانطلاق في غمار الأبعاد اللامتناهية فيما وراء تلك السماء التي يراها، ومن ثم حمل أمانة الكلمة وحده دون غيره من سائر المخلوقات. وعندئذ يبدأ التعامل في هذا السياق العقلي الداعي إلى التأمل، والهادف إلى إعمال الفكر قصدًا إلى التسليم بالتوحيد، ومناقشة للأدلة والقياسات القائمة من خلال التأمل والاجتهاد دون تعطيل لملكة العقل على أي من الأحوال، بل يمتد إعمال الملكة منذ إقرار الدين الجديد واعترافه للإنسان بحريته في اختيار دينه [وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَن شَاءَ فَلْيَكْفُرْ]، إلى تحديد علاقته بربه وبمجتمعه، إلى طرح المزيد من دواعي التأمل والإقناع والاقتناع، إلى بداية النهوض بالتكاليف والعبادات، إلى التسليم بالغيبيات الكبرى التي اختص بها العلم الإلهي فلم تمنح لبشر : من علم الساعة، ونزول الغيث، ومصائر ما في الأرحام، وقضية الأرزاق، ثم قضية الموت لكل نفس زمانًا ومكانًا.

وهكذا امتدت مجالات التحول، وتعددت حقوله، واتسعت مساحاته عبر طبائع الحياة العربية، فكان مجيء الإسلام بمثابة طرح جديد، وبلورة جديدة لمجتمع جديد ومتميز يختلف عن النموذج الشائع القديم، فما صح من ذلك المجتمع شهد بقاءً واستمرارية، وما بطل منه توقف ليأتي بديل غيره يتناغم

مع الفطرة البشرية السليمة، ويضمن للعلاقات صحتها وصفاءها، وبهذا القياس العام، ومن خلال الأقيسة الجزئية تبين لنا طبيعة التحول في المجتمع الإسلامي عبر المستويات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والفكرية والعقائدية والسلوكية، مما يستدعى ــ بالضرورة ــ الإلحاح على تأمل ما أصاب الإبداع – أيضًا – من أصداء تلك الثورة العظيمة التي غيرت شكل الحياة العربية جملة وتفصيلاً.

وقياسًا على مسيرة التحولات السابقة يمكن أن نتوقع ردود فعل لها ــ بنفس القوة ــ في حركة الإبداع الشعري والنثري، وليس صحيحًا أن الشعر توقف فترة ما مع مجيء الإسلام، ولا أنه ضعف أو حُرِّم دينيًا، ولا أن العرب انشغلوا عنه بسبب من دهشتهم ببلاغة القرآن الكريم فتوقفوا عن النظم، فهذه الاتهامات تحتاج مراجعة وإعادة طرح ومناقشة، وقد تعددت حولها الدراسات الأدبية والتاريخية بين الدفاع والهجوم. وربما ظل لنا منها هنا أن نصنف ــ فقط ــ بعض تلك الاتهامات بين صورها القديمة عبر مصادرنا الموروثة والتي لم تتسق فيها المقدمات مع النتائج، سواء أخذنا منها مقولة " ابن سلام الجمحي " من تشاغل العرب بالجهاد، وهي مقدمة صحيحة بالتأكيد، ولكنها لا تقود ــ حتمًا ــ إلى التوقف عن نظم الشعر الذي عُدَّ ــ بدوره ــ ضربًا آخر من ضروب الجهاد، ومسلكًا من مسالكه، فإذا ما قال " الأصمعي " بأن الشعر نكد لا ينبت إلا في الشر، فإذا دخل باب الخير ضعُف ولان، بدت المقولة أيضًا غير دقيقة على المستوى النقدي، فمن الصعب أن نسلم بما طرحه الأصمعي من أن يكون كل الشعر نكدًا، أو أن نحصر صدوره بحتمية انبعاثه من أبواب الشر وحدها، وكأننا نصادر على نظمه في أي من أبواب الخير، أو أن نحكم عليه بالضعف أو الليونة، خاصة أن أيًّا من المصطلحين لا تتضح أمامنا طبائع دلالاته بشكل مقنع،

ولا أظنه اتضح حتى أمام الأصمعي نفسه. وإذا قال " ابن خلدون " بدهشة العرب ببلاغة القرآن بدت المقدمة صحيحة أيضًا، ولكنها لا تقود إلى نتيجة من جنسها ولا تضمن صحتها، خاصة إذا ما بنى عليها توقف الإبداع، فبدا القياس ــ وقتئذ ــ غير دقيق لاسيما إذا سجلنا طبيعة المفارقة المؤكدة بين منطقة الإعجاز القرآني وبلاغة النص المقدس، وبين طبائع الأداء الفني كما تحكيها صيغ الإبداع الشعري، والتي تظل ــ مهما ارتقت ــ في مسار مفارق للنص القرآني المعجز بكل المقاييس.

فإن تجاوزنا بعض آراء القدماء ــ بهذا اللمح الخاطف ــ إلى الإشارة إلى الموقف الاستشراقي، وكذلك موقف الدراسات العربية التي سارت في نفس الاتجاه على نحو ما صنعه الدكتور يحيى الجبوري، أو الدكتور محمد عبدالعزيز الكفراوي أو غيرهما، ممن تشبثوا بمقولة ضعف الشعر في عصر صدر الإسلام، نجد الأمر يحتاج وقفة متأنية أمام أي من تلك المقولات، فإن أجمعت على رؤية واحدة، أمكننا تأمل الموقف بعمق. وبداهة لو أراد الإسلام تحريم الشعر لحرَّمه صراحة كما صنع مع الخمر والميسر ولحم الخنزير والميتة والدم، فالحرام فيه بيِّن والحلال بيِّن وبينهما أمور متشابهات، أما وأنه لم يحرمه، فقد أجازه إذن كجنس قولي، ليصدر أحكامه قصرًا على فريق من الشعراء، لا على مجموعهم، بل استثنى منهم فئة حسن سلوكها، ومن ثم تقبل نظمها الشعري دون حرج أو تحفظ، وهو ما يتأكد لدينا عبر الشواهد التاريخية ــ وهي كثيرة ــ من موقف الرسول ﷺ من الشعراء، منذ شجع فريقًا منهم على نظم الشعر، وكما ورد من استحسانه ﷺ لبعض مما سمعه شعرًا، بل أجاز بعضهم وأثابه على منظومته كما كان في موقفه عليه الصلاة والسلام من كعب بن زهير حين جاءه معتذرًا ومادحًا، فخلع عليه بردته الشريفة، وكما كان

من دعائه ﷺ لحسان ــ شاعره الأول ــ وتقبله لشعره، وكذلك ما كان من موقفه عليه السلام من عبدالله بن رواحة، وكعب بن مالك، ولو أراد الرسول ﷺ إيقاف الشعر لما سمعه، ولا أثاب عليه، ولا حكم لبعض شعرائه بالاستحسان، ولا قال عن مسلك شاعر مثل حاتم الطائي ــ حين حكت عن أخلاقياته ابنته سفانة ــ إن هذا سلوك المؤمن، ولا عن أمية بن أبي الصلتْ " إنْ كاد أمية ليسلم "، ولا عن حسان بن ثابت أنه " شفى واشتفى "، ولا عن عبدالله بن رواحة أنه قال وأحسن، ولا اختار كعبًا ليكون واحدًا من نقباء المسلمين في صلح الحديبية، ولا أمَّر ابن رواحة في غزوة مؤتة بعد جعفر بن أبى طالب برفع اللواء، وبذلك كانت مواقفه ﷺ دالة ــ بتواترها ــ على تكريمه للشعراء ممن استأذنوه في الدفاع عنه وعن دعوته ضد مدرسة الشرك في مكة، وهو تكريم أسَّس من حوله مدرسة المدينة التي تبنَّت قضايا دعوته وسجلت دقائق خُطاها.

وكان للصحابة ــ رضوان الله عليهم ــ في رسولهم ﷺ قدوة حسنة فما رأوه من تشجيعه للشعراء دفعهم إلى سماع الشعر والإثابة عليه، وما وجدوا حرجًا في تعزيز منازل الشعراء أو الاستشهاد بشعرهم، وهو ما ظهر ضمن مسلك أبى بكر الصديق ﷺ وكذلك عمر بن الخطاب، ثم عثمان بن عفان، ثم علي بن أبى طالب رضي الله عنهم جميعًا.

أما ما قيل عن حبس عمر ﷺ للحطيئة فيظل موقفًا خاصًا بكل ملابساته بدءًا من تجاوز الحطيئة حد الإبداع الشعري، إلى حد توظيف لسانه في هتك الأعراض، أو إشعال نيران عصبيات قبلية خبتْ منذ أخمدها الإسلام، فإن أيقظها الحطيئة ــ أو غيره ــ شعرًا أو نثرًا بدا الموقف في حاجة إلى تدخل

من قبل الخليفة، وهو ما رمى إليه عمر ﷺ حين أخرجه من سجنه بشرط ألا يعود ثانية إلى هجائياته المقذعة، أو إثارة العصبيات، وكأنما اشترى منه أعراض المسلمين، وهو من حقه كخليفة للدولة التي كانت لا تزال تحبو في مهدها، ويحرص على نشر الفضيلة، ويحس خطر المسئولية الملقاة على عاتقه، مما ترجمه عمليًا حين أعلن خشيته من أن تُكسر ساق شاة بالعراق فيسأل عنها عمر. فمن حقه ـ بهذا المعيار ـ أن يوقف ما يهدد دولته اجتماعيًا أو أخلاقيًا. وهو نفس مسلك عثمان ﷺ حين حبس ضابئ بن الحارث البرجمي، ويأتي عليٌّ ﷺ فنجده يكرم شاعرًا أعرابيًا مدحه بأبيات له مستشهدًا في تكريمه إياه بمطلب المصطفى عليه السلام من إنزال الناس منازلهم. وكذلك كان حرصه ﷺ على تفهم مواقف الشعراء على نحو ما وقع منه حين نهى عن إقامة الحد على أبي محجن الثقفي حين أعلن عجزه عن الصبر على ترك شرب الخمر، فإذا بعلي ﷺ عنه يقول له أتحدُّ رجلاً أن يقول سأفعل، وهو لم يفعل، ألم تر أن الله قال في الشعراء [وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ]، وهذا هو موقف عمر ﷺ من أبي محجن بصرف النظر من كونه شاعرًا من عدمه، فالأمر يرتبط بإصرار الشاعر على ارتكاب الكبيرة المنهي عنها، وهو ما يتطلب مراجعة قضية الإسلام والشعر من خلال تعمق أي من تلك المواقف وأشباهها كثير عبر الروايات التاريخية المتواترة[1].

وإذا كان الإسلام ـ من واقع مثل هذا الاستقراء الجزئي السريع ـ لم يحرم الشعر، ولم يوقف حركته، ولم يضعفه، فكيف نستكشف تأثير الإسلام في القصيدة العربية، وكيف كانت أساليب المعالجة الجديدة من واقع منعطف آخر

(١) يمكن مراجعة تفاصيل قضية الإسلام والشعر والموقف التاريخي والنص في كتاب أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج٢، د. عبدالله التطاوي.

جديد يتميز عن مسيرتها الجاهلية المبكرة. لعل الخطوة الأولى في باب هذا التحول تظل مرهونة بموقع شاعر العصر الجديد من ازدواجية مصادر الفكر التي وقع فيها، ومن ثم مثلت نمطًا مزدوجًا بين مادة الموروث وبين القيم الجديدة المستحدثة، وهي قضية تحسم ــ نقديًا ــ بضرورة إيجاد صيغة مصالحة، أو تواؤم بين الموقفين، فليس منطقيًا أن ينسلخ شاعر العصر الجديد من موروثه الجاهلي تمامًا، ولا أن يتحول بين يوم وليلة إلى مبدع لقصيدة إسلامية خالصة .. بل يظل من الطبيعي أن يحاول الشاعر إرضاء حاجاته النفسية واللاشعورية من خلال صدوره عن المادة الموروثة التي ترسخت في أعماقه، وترسبت في لاوعيه، فأصبح من العسير أن يسقطها تمامًا من حسابه، وبين المادة الجديدة التي وجدت في نفسه صدى فاقتنع بها، وحمل عبء نشرها وإذاعتها فتمكنت من ضميره، وتغلغلت في وجدانه بعمق ووعي واضحَيْن. ومن هنا برزت ضرورة اصطناع تلك المزاوجة الفنية التي تجمع بشكل هادئ بين القديم والجديد، دون تنكر للأول أو انفلات منه، ودون عجز ــ في نفس الوقت ــ عن استيعاب الجديد أو تسجيل الولاء له.

من هذا المنطلق يمكن تأمل معمار القصيدة في عصر صدر الإسلام عبر عدة أشكال :

أولها : ذلك الشكل التقليدي الموروث لقصيدة المدح بمقوماتها، ومشاهد الرحيل فيها، ودوائر موضوعها، وخواتيمها، لتظل القصيدة محتفظة بتلك الأطر الشكلية، إلا ما طرأ عليها من تغير لفظي طفيف ــ أحيانًا في مقدمات الأطلال ــ مثلاً ــ وهو ما لا يستحق التوقف، فالطلل ــ كطلل ــ ظل نموذجًا ثابتًا يصدر عن طبيعة الميراث الممتد وقد ضرب في جذور الزمن الجاهلي

والمكان القديم، ففيم التحول إذن ؟ وكذلك يأتي القول في مشاهد الرحيل، والتي يمكن طرح التساؤل حولها على نفس الوتيرة. ويظل موضوع القصيدة أكثـر قابلية لطرح القيم الجديدة وتسجيلها، بدءًا في ذلك سلوك الشاعر نفسه علـى مستوى الصدق الأخلاقي، أو النفاق، أو التكسب أو الاحتساب، إلى ما يعرضه في سياق دائرة ألفضيلة من موجب الموروث (الكرم ـ الشجاعة ـ المـروءة ـ النجدة ـ حماية الجار ...)، إلى إضافة النموذج البطولي للممدوح المُـسلم في إطار موقعه كمجاهد مُسلم، أو حاكم متدين ينشر العدل بين رعاياه، ويعرف حقوق ربه ويقيم حدوده، وينهض على عبادته ويقدس شعائره، وهو ما بـدأ الشاعر يستوعبه من مفردات المعجم الإسلامي الجديد على مستوى اللفظ، أو من منطلق الحس الديني العام، أو من خلال صيغ الدعاء، أو أساليب القسم، أو الاقتباسات القرآنية، أو التضمين المعنوي لأي منها.

وما ينطبق على قصيدة المدح يطرح له نظير في عـالم الهجـاء علـى اختلاف أطره الفردية والجماعية، حيث هدأتْ جذوة العصبيات القبليـة التـي أطفأها البعد الديني الجديد، وهو ما بدا قاسمًا مشتركًا حتى بين شعراء الهجاء أنفسهم، فبدأ لديهم التخفف من صيغ الإقذاع والفحش، وسمتْ نفوسهم عـن التوقف عند مسألة المساس بالأعراض، وهو ما يبدو تعديلاً جوهريًا في سلوك الشاعر الهجّاء، مما يعكس طبيعة تعامله الجديد، وتحول منهج تواصـله مـع جمهوره من خلال صيغ أكثر تهذيبًا، يستهدف بهـا ـ غالبًـا ـ رد عدوانـه بمثله، أو مناقضة الخصم في خضم المغازي الإسلامية من واقع معجـم تلـك القيم الجديدة. وكان من الطبيعي أن يطرأ مثل هذا التحول ـ بـشكل طبيعـي أيضًا ـ على قصيدتَيْ الفخر والرثاء، وهما تدوران فـي نفـس الأطـر، وإن تميزتا ـ أساسًا ـ بالصدق الانفعالي، والصدور عن تجارب عميقة لأصحابها،

فإذا المدارس الفنية المتهاجية تلتقي في مرثية " رسول الله ﷺ "، وتستمد موادها المشتركة من الآيات القرآنية، ومشاهد الغيب والقيامة، ومشكلات الثواب والعقاب، ومكانة " الشهداء، والصبر، والأجر، والجنة، والنار، وغيرها من مشاهد الغيب التي لا تصدر ـ بحال ـ إلا عن شاعر مُسلم. وهو التحول الذي يمتد ـ أيضًا ـ إلى قصيدة الغزل، فيصيب منها قسطًا وفيرًا حين تضيق مساحة الصراحة، وتختفي ظاهرة الفحش ـ أو تكاد ـ وتشيع لغة المتيمين، والغزل العفيف أو الرمزي، وتهذب اللغة الغزلية، وتختفي صورة المرأة المبتذلة لتستبدل بها صورة المرأة المحصَّنة التي كرمها الإسلام، وكأن جوهر العلاقة بين الرجل والمرأة يبدأ في التبلور من جديد عبر المشاهد الغزلية، سواء ما نظم منها في قصائد، أو مقطوعات، أو مقدمات، أو أبيات مفردة.

ثانيها : ذلك الشكل غير الموروث والذي يظل قريبًا من إيقاعات العصر الجديد، إن لم يصدر عنها كلية كوليد شرعي لها، سواء منه ما ورد من قصائد بلا مقدمات، أو ما كثر وشاع فيه من شعر المقطوعات، وهو ما اتخذ دليلاً على ضعف الشعر في عصر صدر الإسلام لدى بعض المتهمين إياه بذلك، وأظنه يحتاج ـ أيضًا ـ إلى جدل يكشف صحته من خطئه، لاسيما إذا أدركنا ـ وهذا بدهي ومؤكد ـ أن المقطوعة لم تكن خصمًا فنيًا للقصيدة، ولا هي أقل منها بقياس الجودة على المستوى الفني أو استيعاب التجربة، بقدر ما سارت جنبًا إلى جنب مع القصيدة في توازٍ دقيق عبر دواوين الشعراء، فكان لأصحاب الطوال مقطعات شعرية كثيرة أيضًا، ومن ثم تختفي الحواجز الفنية الداعية إلى تفضيل القصيدة على المقطوعة، لتكون دليل اتهام ظالم للمقطوعة، والأوقع أن تكون المقطوعة صورة من الاستجابة الدقيقة لتغاير إيقاع الحياة ذاته، مما يتجاوز حدود الاسترخاء والهدوء والإطالة وحوليات النظم، إلى التفاعل الواقعي مع الواقع

الجديد بمنطق سرعته، على نحو ما نظم ــ مثلاً ــ في شعر الفتوحات الإسلامية؛ صحيح أن منه قصائد طوالاً قد نظمت، ولكن الكثير منه نظم ارتجالاً أو بداهةً في سياق مقطوعات غلبت عليها السرعة والإيجاز، وقلَّ فيها التصوير وندر البـديع، وكثرت فيها التقريرية والمباشرة، وشاعتْ فيها الخطابية، وظلتْ ــ في مجملها ــ كشفًا عن هذا التمايز في جدة المعالجة، واحترام الذات والتجربـة فـي صـياغة المقطوعة كما كان الأمر في نظم القصيدة.

وفي أيٍّ من الأشكال الفنية ظلتْ المزاوجة واردة بين الموروث القـديم والجديد المستحدث، وغلبتْ الصورة الجديدة ــ بالفعل ــ على الموضـوعات التي أفرزها العصر ذاته، على غرار ما حدث فـي المنظومـة الحماسـية، أو المقطوعة الحربية التي تظل بمثابة بيان حربي، أو ضرب من الإعلام العسكري حول غزوة أو معركة مما يستدعى ــ بدوره ــ مثل هذه المقومات في سرعة إذاعة البيان ونشره بين الجمهور، وهو نفس المنطق الذي ينسحب على مـا نُظم من شعر في الدعوة إلى الإسلام، أو في شعر الزهد الإسلامي الذي بدا نبتًا جديدًا في أرض جديدة تتداعى فيها القيم الموروثة، وتتهيأ الغلبـة لمقومـات الجديد ومواده، تلك التي تشيع عبر المنظومـة الجديـدة؛ قـصيدة كانـت أو مقطوعة على السواء، فإذا هي تصدر باسم العـصر، معبـرة عنـه، جامعـة لثقافته، كاشفة عن معجمه، قاصدة إلى إقناع الجمهور به، خالصة مـن فـتن الدنيا، باحثة عن موقع سلوكي متميز تمايز معطيات العـصر الجديـد بفكـره الجديد في بقية الموضوعات الشعرية.

من هنا ظهرت المادة الإسـلامية متجـاوزة مرحلـة التـأثر اللفظـي والتصويري، متنقلة بين أساليب المعالجة - بوجه عام - وإن ظهـرت لهـا

قسمات خاصة ـ أيضًا ـ تبعًا للموضوعات الجديدة كل على حدة، على نحو ما يظهر في شعر الفتوح من جدة إيقاع النمط الحماسي عما عرف عليه في عصر الجاهلية، وهو ما يرتد ـ في جانب بارز منه ـ إلى الأساس الفكري لتلك المعارك، وهو أساس ديني لا علاقة له بالحس العنصري، وهي المعارك التي لم يطل مداها على غرار ما كان في أيام العرب الجاهلية، وإنما كانت تنطلق من وراء المقاصد الجديدة الطيبة إلى حث المجاهدين على الجهاد في سبيل نشر مبادئ العقيدة، وهي تحتوي على مواقف إنسانية عميقة تميل إلى المنزع القصصي الذي يحكي مشاهد فراق المجاهد لذويه وأهله، أو تجليات حنينه إلى وطنه وهو قابع عبر الأقاليم البعيدة والأوطان النائية، كما تحكي تصويرًا دقيقًا لتلك الأقاليم الجديدة التي بدأت تنضم إلى الدولة الإسلامية الكبرى، وتصور أيضًا تزاحم المقاتلين على حياض الموت ترقبًا وسعيًا لأجر الشهداء في الآخرة. وسعيًا دائبًا إليه وتنافسًا في سبيله، وفي زحام هذا الركام من التجديد نراها وقد غلبت عليها السرعة الفنية في المعالجة من ندرة التصوير إلى الصدق والواقعية، إلى تزاحم المعاني الإسلامية المتعلقة بالآيات القرآنية، إلى كثافة المعجم الدال على الحس الغيبي، إلى انتشار صيغ القسم، وذيوع صيغ الدعاء الديني، فكان شعرًا من ذلك النمط الجديد، الذي يصح الاعتماد عليه وثيقة تاريخية تحكي قصة التحول العقلي لدى الشاعر المُسلم، سواء في أعماق الجزيرة أو خارجها عبر الأقاليم المفتوحة.

ومعنى هذا أن المؤثر الإسلامي قد اتسع مجال تأثيره، فمسَّ تجارب الشعراء ـ على تنوعها ـ كما مس أساليب المعالجة الفنية على مستوياتها المختلفة، وهو ما يزداد تأكيدًا ودعمًا إذا ما توقفنا عند طبيعة المستوى المعجمي الذي تسرب إلى ذاكرة الشاعر الجديد أو المخضرم، حيث بدا طبيعيًا

أن يصدر عنه استيعابًا ووعيًا، فإذا بالقصائد والمقطوعات تتحول إلى مواد إسلامية تدعم طبيعة ذلك التحول، وتؤكد حتميته، وتحكي مقوماته، وتُجلِّي كل أبعاده.

وكما عرفنا للعصر الجاهلي مدارسه الفنية مصنفة بين طبع وصنعة، أو تلقائية وتكلف، نجد التيار الفني في العصر الجديد يميل إلى عدم التعقيد في تراكيب تلك الصنعة، خاصة إذا ما غلب على شعرائه ذلك التوجه الحماسي، أو الطابع الحكمي، أو الإرشادي الوعظي، أو الإيقاع الشعبي العام، أو الإيجاز والمقطوعات، وإذا بنا نتوقف مرة أخرى عند مدارس يمكن تصنيفها من منظور ذلك التحول الجديد، وهو منظور معارك التوحيدية مع الوثنية لتتخلق لنا مدرستان فنيتان إحداهما في المدينة المنورة من أولئك الأقطاب الذين التفوا حول رسول الله ﷺ ، والثانية يتزعمها شعراء الشرك واليهود في مكة، وقد لعب هؤلاء دورًا خطيرًا في تحدي الدين الجديد، وكان الملتقي لهم جميعًا في غزوة الأحزاب. وعلى المستوى الفني يبدو طبيعيًا لشعراء مدرسة مكة أن يظلوا مشغولين بمسارات القصيدة الجاهلية، وإن تحولوا إلى مسايرة واضحة لإيقاع العصر السريع، حيث استجابوا لمعطياته، وحاولوا تصوير صراعاتهم الدائبة مع معسكر المسلمين من خلال غلبة الارتجال والمقطوعة، وإن ظلوا يدورون في مساقات موضوعات الشعر الموروثة، ولكن جدة المعالجة ـ بهذه الصورة ـ أسهمت في تقارب المدرستين بعد فتح مكة، وكأنما كان الفتح مبشرًا بذلك بهذا التلاقي بين مدرسة مكة وبين أقطاب مدرسة "المدينة" الكبار ممن التفوا حول الرسول ﷺ ، وكانوا أقرب إلى تجاوز الحس الجاهلي، وكانت معطيات الفكر الجديد أقرب إلى التأثير فيهم، فأبدعوا من خلالها نتاجًا متميزًا ينطق بلغة العصر، ويصدر عنه بدقة وواقعية.

هكذا يتحدد مدخلنا في تجدد قراءة إبداع شعراء عصر صدر الإسلام، من واقع مثل هذا الوعي بطبيعة ذلك التحول في العصر، وعبر مستويات المعاناة والمزاوجة التي عاشها شعراؤه، مما تعكسه لنا حوارات القيم والرؤى الحضارية مع الموروث، وكيفية اصطناع الشعراء لمزيج هادئ من خلاصة تلك المزاوجات. ثم تبدو – على المستوى الفني – مشكلة الخضرمة الفنية، وإشكاليات الجمع بين المادة الراسخة المترسبة في كيان الشاعر ووجدانه، وبين المعطيات الجديدة التي استوعبها من واقع عصره، وهي – أيضًا – لغة الجمع بين معجم الجاهلية ومعجم القيم الإسلامية الجديدة، وهي إحدى الوسائل والأدوات لاستكشاف الأبعاد الواقعية للصراعات من خلال وقائع المسلمين في يوم " بدر " أو " أحد " أو " الخندق " أو غيرها، ثم هو حوار الفن وطبيعة أسلوب المعالجة، أو لقاء التجربة مع شكل الإبداع، أو اللجوء إلى الرمز أو تعمق الصنعة، وهو – في الأساس – جدل الأُطُر الفنية الموروث منها والجديد، مما يظل كاشفًا عن ظاهرة التحول باعتبارها الخط الدفاعي الفاصل بين العصرَيْن الجاهلي وصدر الإسلام.

فإذا أردنا الإشارة إلى أبرز شعراء هذه المرحلة تعددت لدينا صور تصنيفهم بين شعراء مخضرمين، وشعراء جدد إسلاميين، وإن امتد مصطلح إسلاميين ليشمل شعراء العصر الأموي، بل ربما اقتصرت بعض مصادرنا على قصر حدودها على الأمويين دون سواهم، إذ أخذنا بمنطق محمد بن سلام الجمحي في تسمية كتابه المشهور بعنوان " طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين"، ولكنا هنا نكتفي بالإشارة إلى شعراء عصر المبعث ممن نظموا في الموضوعات الشعرية المختلفة، ومنهم من أسلم، ومنهم من ظل على وثنيته، ومنهم من ارتدَّ، ومنهم من نافق، ومنهم من ارتاب، أو ظل يضرب في تيه شكوكه وارتيابه بعيدًا عن طرق الهداية وسبل الرشاد.

ويظل بارزًا من أشهر أعلام العصر من الشعراء :

القعقاع بن عمرو التميمي – عصام بن عمرو التميمي – زيد الخيل الطائي – الحطيئة – ربيعة بن مقروم الضبي – النمر بن تولب – أبوزبيد الطائي – الشماخ بن ضرار – كعب بن الأشرف اليهودي – عبدالله بن الزبعري – مرحب اليهودي – قيس بن الخطيم – أبو عزة الجمحي القرشي – أمية بن أبى الصلت الثقفي – هبيرة بن أبي وهب القرشي – عمرو بن معد يكرب الزبيدي – حسان بن ثابت الأنصاري – حميد بن ثور الهلالي – كعب بن مالك الأنصاري – عبدالله بن رواحة – كعب بن زهير – العباس بن مرداس السلمي – المخبل السعدي التميمي – أبو سفيان بن الحارث – خفاف بن ندبة السلمي – النمر بن تولب العكلي – النابغة الجعدي – لبيد بن ربيعة – عروة بن أُذَيْنَة ... وغيرهم ممن امتد بهم الزمن بين الجاهلية والإسلامية (صدر الإسلام) أو بين صدر الإسلام ومطالع العصر الجديد في خلافة بني أمية.

المدخل الخامس

قراءة متجددة في همزية

حسان بن ثابت الأنصاري

عفـــتْ ذاتُ الأصـــابعِ فـــالجواءُ ... إلـــى عَـــذْراَء منزلُهـــا خَـــلاءُ

ديارٌ من بنـــي الحـــسحاس قَفْـــرٌ ... تُعفيِّهـــا الـــروامسُ والـــسماءُ

وكانـــت لا يـــزالُ بهـــا أنـــيسٌ ... خـــلالَ مُروجهـــا نَعَـــمُ وشـــاءُ

فدَعْ هـــذا، ولكِـــنْ مَـــنْ لِطَيْـــفٍ ... يُـــورّقُني إذا ذهـــبَ العِـــشاَءُ

لشعْثـــاءَ التـــي قَـــدْ تَيَّمَتـــهُ ... فلـــيس لقلبـــه منهـــا شـــفاء

كـــأن ســـبيئةً مـــن بَيْـــتِ رأْسٍ ... يكـــونُ مزاجُهـــا عَـــسلٌ ومـــاءُ

علـــى أنيابهـــا، أو طَعْـــمَ غـــضٌ ... مـــن التُفّـــاح هَـــصرَّها الجِنَـــاء

إذا ما الأشـــرباتُ ذُكِـــرْنَ يومـــا ... فَهُـــنَّ لِطَيِّـــب الـــرّاحِ الفِـــداءُ

نُوَليُهـــا الملامـــةَ إن ألَمْنَـــا ... إذا مـــا كـــان مَغْـــثٌ أو لِحَـــاءُ

ونـــشربُها فتتركُنَـــا ملوكـــاً ... وأُســـدًا مـــا يُنَهْنِهُنَـــا اللقـــاءُ

عـــدمنا خَيْلَنَـــا إن لـــم تَرَوْهَـــا ... تثيـــرُ النَّقْـــعَ موعـــدُها كَـــدَاءُ

يبـــارين الأعنَّـــةَ مـــصْعِدَاتٍ ... علـــى أكتافهـــا الأسِـــلُ الظمـــاءُ

تظـــلُ جيادنـــا متمطِّـــراتٍ ... تُلطمهـــن بـــالخُمرُ النـــساءُ

فإمـــا تُعْرِضُـــوا عنَّـــا اعتمرْنَـــا ... وكان الفـــتحُ وانكـــشف الغطـــاء:

وإلا فاصـــبروا لجِـــلاد يـــومٍ ... يُعـــزُّ الله فيـــه مـــن يـــشاءُ

وجبريـــلٌ رســـولُ الله فينـــا ... وروحُ القُدُسِ لـــيس لـــه كفـــاءُ

شهدتُ به فقوموا صدقوه ... فقلتُم: لا نقوم ولا نشاءُ
وقال الله : قد سَيَّرْتُ جُنْدًا ... هُم الأنصارُ عُرْضَتُها اللقاءُ
لنا في كل يَوْم منَ مَعَدٍّ ... سِبَابٌ أو قتالٌ أو هجاء
فنُحكمُ بالقوافي من هجانا ... ونضربُ حين تخْتَلِطُ الدِّماءُ
ألا أبلِغْ أبا سفيانَ عني ... ـ فأنت مُجَوَّفٌ نَخْبٌ هَوَاءُ ـ
بأن سيوفَنا تركتْكَ عبدًا ... وعبدُ الدار سادَتُها الإماءُ
هجوتَ محمدًا، فأجبْتُ عَنْه ... وعندَ الله في ذاكَ الجَزَاءُ
أتهْجوهُ ولستَ لهُ بكُفءٍ؟ ... فشرُّكما لخيْركما الفدَاء
هجوتَ مباركًا بَرًّا حنيفا ... أمينَ الله شيمتُه الوفَاءُ
فمن يهجُو رسولَ الله منكُم ... ويمدحُه وينصُرُه سَواءُ
فإنَّ أبِى ووالدَهُ وعِرْضي ... لعِرْضِ محمدٍ مِنْكُمْ وِقاءُ
فإمَّا تثْقفَنَّ بنو لُؤَيٍّ ... جُذَيْمةَ إن قتْلَهمُ شِفاءُ
أولئكَ مَعْشَرٌ نَصرُوا علينا ... ففي أظفارنا منهُمْ دماءُ
وحلفُ الحارث بنَ أبي ضِرار ... وحلفُ قُريْظةٍ منَّا بَرَاءُ
لساني صارِمٌ لا عَيبَ فيهِ ... وبَحْرِى لا تكدِّره الدلاَّءُ

(١)

تراجع ترجمة الشاعر والتعريف بحياته وشخصيته في مقدمة الديوان المحقق، وعبر الدراسات التاريخية المتعددة حول الشاعر والنص، وتراجع أخباره في : الأغاني، الشعر والشعراء، زهر الآداب، طبقات فحول الشعراء وغيرها.

ويهمنا ـ هنا ـ من أخبار حسان ما تهيأ له من أنماط الثقافة وطبيعة الفكر، ثم مستوى الصراع الذي عاشه بين فوضى القيم الجاهلية الموروثة ومنظومة القيم الإسلامية المستحدثة.

فقد كان حسان ابنًا بارًا للجاهلية، اكتملت له فيها أدواته الفنية خلال ستين عامًا باتت كفيلة بأن ترسخ في نفسه كل القيم والثوابت، ويقال أنه عاش ستين أخرى مثلها في الإسلام في ظل القيم الجديدة والمعجم الإسلامي بكل أبعاده.

هذه القسمة تجعل من موقف حسان فاصلاً تاريخيًا مركبًا ومعقدًا، له أهميته بين عصر الوثن وعصر التوحيد، بالإضافة إلى مكانته الخاصة التي جعلته شاعر الرسول عليه الصلاة السلام بعد أن كان شاعر الغساسنة في العصر الجاهلي.

وقصيدته الهمزية تدور في موضوع ثلاثي يلتقي فيه المدح بالهجاء والفخر، وتتوجّه القيم الإسلامية، ويحتويه الشكل الجاهلي، حتى ليبدو كاشفًا عن ثنائيات كثيرة لها أهميتها، ولها ـ أيضًا ـ خطرها في فترة الانتقال عبر رحلة الخضرمة الفنية.

والقصيدة موثقة تاريخيًا، ونسبتها إلى حسان مؤكدة لاشك فيها، فلم تصل إليها أيدي المنتحلين الذين أضافوا الشعر منسوبًا نسبًا وهميًا إلى أصحابه، وإن كنا لا نقبل القول بالانتحال ـ على إطلاقه ـ فثمة شعر رواة من الثقات مثل المفضل والأصمعي، والمهم أن قصيدة حسان جاءت في المصادر موضع ثقة مؤكدة لا تشوبها شبهة الانتحال أو التزيُّد[١].

(١) ينظر في هذا الموضوع كتاب أشكال الصراع، ج٢، وكتاب الشعر الأموي دراسة في البيئات.

(٢)

وتتأكد أهمية القصيدة ــ أيضًا ــ من موقعها التاريخي، مما أثار حولها جدلاً طويلاً يحسن أن نفصل فيه القول قبل تحليلها جماليًا. حيث جنحت بعض الآراء إلى قسمة القصيدة إلى جزءَيْن : مقدمة قيلت في الجاهلية، وموضوع نظم في الإسلام، وهو قول يستحق التوقف والمناقشة من خلال طرح بعض التساؤلات الافتراضية والجدلية :

فهل كان حسان من العجز الفني، والقصور عن نظم قصيدة كاملة بمقدمتها في موقف جليل بين يدي رسول الله ﷺ بما للموقف من تميز وخصوصية ؟

وهل يليق بحسان الشاعر المشهور وكبير مادحي الغساسنة في الجاهلية أن يأتي بما نظمه في جاهليته ووثنيته ليقدمه جاهزًا بين يدي الرسول عليه السلام ؟

وهل يليق بجمهور المتلقين، وعلى رأسهم الرسول عليه الصلاة والسلام أن يتقبل قولاً من شاعر نظمه على وثنيته ثم تكون النتيجة أن يشجعه الرسولﷺ داعيًا له بأن يساعده جبريل في معتركه اللساني في هجاء المشركين ؟

ثم يأتي سؤال آخر حول نسيج المقدمة بالذات : فهل نقبل بسهولة أن ينظم الشاعر مقدمة للقصيدة ولا يستكملها ؟ ولماذا ينظم مقدمة فقط ؟ فإذا قيل أن القصيدة ضاعت ــ مثلاً ــ فأين أخبار ضياعها ؟ وفيمن قيلت إذن ؟ وإذا قيل أن المقدمة كانت مجرد مقطوعة بدا الموقف غير مُقنع، فليست جزئياتها بكاشفة عن طابع المقطوعات التي تصدر عن دفقة شعورية موحدة قد تكون

خمرية أو غزلية، أما أن تلتقي لوحات الطلل مع الغزل والخمر والطيف على هذا الوجه من السرعة الفنية بهذا التداخل والتراكب، فهو ما لا يدخل إلا في نسيج مقدمة قصيدة عربية جاهلية لا أن يكون مقطوعة مستقلة بحال !

للإجابة عن كل هذه التساؤلات لابد أن نتعرف على تاريخ نظم القصيدة فلعله يسهم في حل مشكلة المقدمة الخمرية فيها؛ ذلك أن الذين قالوا بالفصل بين المقدمة والموضوع زعموا أن حسان أنشدها في يوم فتح مكة، وقد جنحت إلى ذلك بعض نسخ الديوان، وهو موقف غير دقيق تاريخيًا، لأن (حسان) مازال يتوعد مشركي مكة بالفتح إذا هم لم يخلوا للمسلمين سبيل العمرة في قوله :

فإما تعرضوا عنا اعتمرنا   وكان الفتح وانكشف الغطاء
وإلا فاصبروا لجلاد يوم   يعز الله فيه من يشاء

وما كان هذا الموقف مرصودًا في السيرة النبوية إلا قبل صلح الحديبية على أن يرجع المسلمون في عامهم ثم يعودون من قابل لأداء العمرة التي عرفت بـ " عمرة القضاء "، وعلى هذا الأساس كان صلح الحديبية بمثابة فتح للمسلمين، رغم ما أثير حوله من ضجيج وتساؤلات لبعض الصحابة لاسيما عمر (رضي الله عنه).

القصيدة إذن قيلت قبل فتح مكة، في صلح الحديبية أي العام السادس من الهجرة، وفي هذا الوقت لم تكن الخمر قد حرمت تحريمًا قطعيًا، صحيح أن المراحل الأولى من التنفير منها قد نزلت، لكن عمر كان ما زال يسأل عن النهي القطعي حتى جاءت الآية التي حرمتها في سورة المائدة [يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ

فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ (٩١) إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَن ذِكْرِ اللهِ وَعَنِ الصَّلاَةِ فَهَلْ أَنتُم مُّنتَهُونَ ﴾ المائدة ٩٠-٩١.

وقد نزلت سورة المائدة بعد سورة الفتح، وفي بعض روايات المفسرين نزلت معها، لكنها لم تنزل قبلها، أي أنها لم تنزل قبل العام الثامن الهجري، في حين نظمت القصيدة في صلح الحديبية أي قبل التحريم النهائي بعامَيْن. ومعنى هذا أن شطحات حسان في الحديث الخمري قد تبدو مبررة أمام نفسه وحتى أمام جمهور المسلمين[1].

وانتقالاً من قراءتنا لمدخل مشكلة القصيدة حول مقدمتها، ومن بدء تحديدنا تاريخها، نصل إلى الحقيقة التي لا نشك فيها بأن القصيدة نظمت دفعة واحدة قبل التحريم النهائي للخمر، وهي موثقة (أي القصيدة) وليست منتحلة، وهي منسوبة إلى شاعر الرسولﷺ، وهي ثمرة عصر المبعث حيث تكشف طابع الصراع في نفس الشاعر وصورًا من التمزق النفسي القائم بين القديم والجديد، ومع تحليلها قد تزداد الأمور جلاءً ووضوحًا.

في هذا التحليل سنحاول تطبيق منهجنا التكاملي الذي عرضناه أولاً حيث نضع في الاعتبار كل الملابسات التاريخية للنص، وتفصيل ظروف العصر وبيئة الشاعر، ثم فكر الشاعر نفسه وعقائده، ثم ندخل على تحليله دخولاً جماليًا يبدأ من تأمل لغته وصوره، لنتخلص إلى عرض الرؤية النقدية العامة التي تسجل ما له وما عليه بشكل موضوعي يعنينا فيه منطلق التحليل قبل التقويم[2].

(١) تراجع تفاصيل العرض التاريخي للقصيدة وتاريخ نظمها ودرجة الثقة في نسبتها إلى حسان في كتاب : الشعر الأموي : دراسة في البيئات، للدكتور يوسف خليف.

(٢) يمكن الرجوع إلى تحليل نصوص المعارضات الشعرية ومداخل تحليل النص الأدبي في كتاب تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، د. عبدالله التطاوي

وقد صاغ حسان القصيدة ـ إذن ـ في مدح الرسول ﷺ وجند الدعوة الإسلامية من فريق الأنصار، مشيدًا بهم، ومعظّمًا أمجادهم الحربية في معرض الانتصار للدعوة، ومحاولا الرد على المتقولين من أعداء الرسول ﷺ.

ومن حيث الدافع إلى نظم القصيدة يبدو حسان صادقًا فيه، متصالحًا مع نفسه، ومخلصًا في دفاعه عن الدعوة التي آمن بها ـ بلا عنت ولا مكابرة ـ ومن حيث الطابع الفني العام فقد نظمها على أساس الانتقاء بين صور عديدة من المزاوجات الفنية بين فنون المدح والهجاء والفخر، وهو نفس المنطلق الذي سار عليه في لوحات المقدمة بين طلل وغزل وخمر.

وكان حسان صادقًا – أيضًا – في استجابته للمواقف التي حفزته إليها ظروف إنشاء القصيدة ردًا على هجاء أبي سفيان بن الحارث لرسول الله ﷺ.

وعلى صعيد المعالجة الفنية سار حسان على منهج القدماء، حيث نظم القصيدة مستهلاً إياها بمقدمة طويلة، عرض فيها أكثر من جزئية، حتى اقتربت من ثلث القصيدة تقريبًا. ومع المقدمة تستوقفنا لوحاتها الثلاث :

لوحة الطلل وفيها معالم الامحاء والدروس والإقفار في حاضره، مما يتناقض مع مشاهد العمران التي ألمح إليها عبر ذكريات الماضي البعيد.

لوحة الطيف والغزل، وفيها يستعيد الذكريات من خلاله، ويتخذ من الطيف مدخلاً إلى مشاهد غزلية، يكاد ينزلق فيها ـ حينا ـ إلى حسية الصورة، ولكنه سرعان ما يوثر الإيجاز والانتقال منها إلى اللوحة التالية.

وفي اللوحة الخمرية يستوقفه مشهد الخمر ومجالسها، وتأثيرها في نفوس شاربيها حين تجعل منهم ملوكًا وفرسانًا لا يهابون اللقاء !!

فليس غريبًا في مشاهد المقدمة ـ إذن ـ أن ينطلق حسان من الطلل الذي درج على تصويره في جاهليته، وليس غريبًا ـ أيضًا ـ أن يتغزل في

طيف صاحبته، ولكن الغريب ما يعرضه من صور خمرية لا يمكن أن نحل مشكلتها إلا من خلال التحديد التاريخي للقصيدة قبل التحريم الديني للخمر، وهذا هو محك اقتحام النص قبل تحليله جماليًا.

ومن الواضح أن حسان قد انصرف من معايشة التجربة إلى مجرد طرح بعض ذكرياته منها، فكان تقليدي الرؤية، كما كان جاهلي الأدوات والمعالجة بكل ما قدمه من تصوير طللي، أو غزلي، أو خمري.

وبقى أمام حسان ــ إذن ــ ثلثا القصيدة موضوعًا يصول فيه ويجول، ويستعين بصور من المعجم الجاهلي حينًا ومن المعجم الإسلامي في كثير من الأحيان، وقد أبرز موقفه واحدًا من الأنصار على مستويَيْن : يتعلق أولهما بموقفه من رسول الله صلى الله عليه وسلم، ونصرة الدعوة الإسلامية، ويتعلق ثانيهما بموقفه من خصوم الدعوة ومن قاموا بهجاء الرسول عليه الصلاة والسلام.

وهنا تعددت المحاور الموضوعية التي عالجتها القصيدة عبر بقية الأبيات حيث التقى فيها التهديد والتوعد لأهل مكة إذا هم لم يخلوا للمسلمين سبيل العمرة وإلا فليعدوا أنفسهم لقتال مرير من جانب المسلمين الذين تزداد قوتهم بالتأييد الإلهي من قبل الله سبحانه وتعالى.

وعلى مستوى الفخر القومي يستعرض حسان مواقف البطولة الإسلامية من خلال الأنصار الذين جندوا أنفسهم مع رسول الله صلى الله عليه وسلم للدفاع عن الدعوة بأسلحتهم وألسنتهم، وحسان واحد منهم ــ بالطبع ــ، ولذلك يقف في المحور الثالث من تخصيص الموقف عند ما يخصه ــ شخصيًا ــ من رد على هجاء أبى سفيان بن الحارث وإفحامه، والانتصار للرسول ﷺ، منه فإذا هو يعيّره بما أصاب قومه من مذلة وهوان في يوم بدر، ثم يصور سخطه عليه

وعلى مسلكه الهجائي المستهجن، وينكر موقفه من هجاء الرسول ﷺ، وهو في أدنى درجة بكثير إذا ما قيس الأمر بمنزلته الشريفة – صلى الله عليه وسلم – ثم يزيد حسان من تعميم الصورة حين يمدها إلى كل شعراء قريش؛ خاصة منهم من تسول لهم أنفسهم بمجرد الاقتراب من هجاء الرسول الكريم ﷺ أو دعوته الشريفة.

ولم ينس حسان في ختام قصيدته، أن يضاعف من تهديده لخصمه بصيغ مؤكدة (لساني صارم ..). والظاهرة الفنية التي تفرض نفسها – هنا – على القصيدة كلها هي تلك المزاوجات الفنية التي تتعدد محاورها على سبيل التوافق أو التعارض على نحو ما نجده واردًا بين الفخر والهجاء، أو بين المدح والهجاء على سبيل التناقض، وكذلك بين الهجاء والوعيد والتهديد وبين المدح والفخر على سبيل التوافق والتلاقي.

كما تلتقي في القصيدة ثنائيات فنية أساسها هيمنة تلك التيارات الموروثة التي فرضت نفسها على الشاعر، والتي حاول أن يوجد لها صيغة ملائمة تتسق من خلالها مع طابع التيار الجديد الذي طالما استوعبه ووعاه، فكان على الشاعر أن يوزع التيار الموروث بين أبيات القصيدة وصورها وتقاريرها.

ومع تكثيف الحس الجاهلي في المقدمة فإن الموضوع قد احتوى كثيرًا من ملامح الحس الإسلامي؛ لاسيما ما ورد منه في دائرة الفضائل المدحية التي أضفاها الشاعر على شخص رسول الله ﷺ، وكذا كان ما يتعلق بدعوته ونصرة الله له، وللمسلمين، ودور جبريل في أداء الرسالة، إلى غير ذلك من صور انتشار الحس الإسلامي العام، وتوظيف المعجم الجديد في بنية النص بكل تقاطعاته.

وتزداد المزاوجات وضوحًا حين يدقق الشاعر في اختيار الصور المناسبة لكل موقف منها على حدة، في مقابل الجانب الإسلامي في المدح، حيث يعود حسان إلى جاهليته حين يهجو أبا سفيان ومشركي قريش، فيعيرهم بما كان من هزائمهم وفرارهم أمام جند المسلمين في يوم بدر، وبذا استطاع

أن يعرض لوحات ملائمة للمواقف الفنية التي عرض لها بين الدفاع والهجوم، وبين الفخر والتهديد في آن.

وعلى هذا استطاع حسان توظيف قصيدته في الدفاع عن الرسول عليه الصلاة والسلام من خلال سلوك إسلامي واضح ومباشر من ناحيتين:

الأولى : أنه لم يأخذ مسلكًا هجوميًا يبدأ فيه بالعدوان، بل راح يكتفي برد عدوان أعداء الدعوة، ورد كيدهم في نحورهم.

الثانية : أنه لم ينتظر جزاء من ممدوحه عليه السلام، بل صرح بانتظار جزائه الأوفى في الآخرة عند الله سبحانه وتعالى.

كما استطاع التوظيف التاريخي للقصيدة فيما عرضه من أساليب التهديد والوعيد، مما يؤكد لنا أنها قيلت قبل فتح مكة.

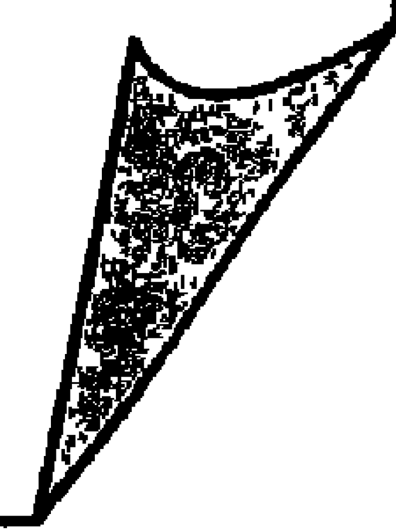
وعلى مستوى التصوير والتقرير تشيع في القصيدة الأساليب المباشرة، دون أن يعني هذا ضعفًا في ملكة التصوير لدى حسان، ولكنه لم يشأ أن يكثر من المبالغات التي لا يحتملها الموقف، بل اختار منها ما يتلاءم معه، دون إسراف ولا مغالاة في التصوير، بل اكتفى بما حققه من صدق فني واجتماعي وأخلاقي وتاريخي، حتى بدا متسقًا نفسيًا وفنيًا مع ما يقوله تقريرًا كان أو تصويرًا على السواء.

وتظل المبالغات القليلة التي انتشرت في القصيدة مؤشرًا لصدق الحاسة الفنية، وقوة الملكة لدى حسان، كما تظل لها دلالة أخرى حول الموقف الفني للشاعر في عصر صدر الإسلام، إذ قصد إلى الاقتصاد في المبالغات، وعدم الإسراف في لغة التصوير، فكان أقرب إلى التفاعل مع إيقاع الفترة ومتطلب المرحلة قبل أية اعتبارات أخرى.

المدخل السادس

قــراءة أخرى في

لامية كعب بن زهير



بانتْ سُعادُ فقلْبي اليــومَ مَتْبــولُ   مُتَــيَّمٌ إِثْرَهــا لــم يُفْــدَ مَكْبُــولُ
وما سُعاد غَداةَ البــيْنْ إذ رحَلــوا   إلا أغنُّ غضيضُ الطَّرف مكحــولُ
تَجْلُو عوارض ذي ظَلْم إذا ابتــسمت   كأنــه مُنْهَــلٌ بــالراحِ مَعْلُــولُ
شُجَّتْ بِذِي شَبَمٍ من ماء مَحنيــة   صافٍ بأَبْطح أضحَى وهو مــشمول
تجلو الرياحُ القَذى عنه وأفرَطــه   من صَوبِ ساريةٍ بــيضٌ يَعَاليــلُ
أكرمْ بها خُلَّةً لــو أنهــا صــدقَتْ   موعودَها أو لَوَانَّ النُّصْحَ مقبــولُ
لكنها خُلَةٌ قد ســيطَ مــن دَمهــا   فَجْعٌ، ووَلْعٌ، وإخْــلافٌ، وتَبْــدِيلُ
فما تَدُومُ على حــال تَكــونُ بهــا   كما تَلَــوَّنُ فــي أثوابهــا الغُــولُ
ولا تَمَسَّكُ بالوَصْل الذي زعَمــت   إلا كما تُمْــسِكُ المــاءَ الغرابيــلُ
كانت مواعيدُ عُرْقُوبٍ لهــا مَــثَلا   ومــا مَوَاعيــدُهَا إلا الأباطيــلُ
أرجو وآمل أن يَعْجلْنَ فــي أبــد   وما لهنَّ طَــوالَ الــدهْرِ تَعجيــلُ
فلا يَغُرَّنْكَ ما مَنَّتْ ومــا وعَــدَتْ   إن الأمَــانيَّ والأحــلامَ تــضْليلُ
أمستْ سُــعادُ بــأرضٍ لا يبلِّغهــا   إلا العتــاقُ النجيبــاتُ المراسـيلُ
ولــن يُبَلِّغهـــا إلاَّ عُـــذَافرةٌ   فيها على الأَيْـن إرقــالٌ وتبغيــل
من كلِّ نَضَّاخة الذِفْرَى إِذ عَرقَــت   عُرْضَتُها طامسُ الأعلام مَجْهُــولُ
ترْمي الغُيُوبَ بَعْيْنَى مُفْــرَد لَهِــق   إذا توقَــدت الْجِــزَّازُ والميــلُ
ضَــخمٌ مُقلَّــدُها، عِبْــلٌ مُقيَّــدُها   في خَلْقها عن بنات الفحْلِ تفْضيلُ
حَرْفٌ أخُوها أبوُها مــن مهجنَّــةٍ   وعمُّهــا خالُهــا قَــوْداءُ شــمْليلُ

غَلْباءُ وجْنَاءُ عُلْكومٌ مذَكَّرةٌ ... في دَفِّها سعةٌ قُدّامها ميل

وجِلدها من أطوم ما يؤيِّسُهُ ... طَلْحٌ بضاحيةِ المَتْنَينْ مهزولُ

يَمْشِي القُراد عليها ثم يُزْلِقهُ ... منها لَبانٌ وأقرابٌ زَهَاليلُ

عَيْرانةٌ قُذِفتْ بالنَّحْض عن عُرُض ... مِرفَقُها عن بنات الزَّوْر مفتول

كأنَّ ما فات عَيْنيها ومذبحها ... من خَطْمها ومن اللَّحْيَيْن برطيلُ

تمرُّ مثل عسيب النخْلِ ذا خُصَلٍ ... في غارز لم تَخَوَّنه الأحاليل

قنواءُ في حُرَّتَيْها للبصير بها ... عتقٌ مبينٌ وفي الخَدَّيْن تَسْهيلُ

تُخْذي على يَسرات وهي لاحقةٌ ... ذوابلٌ وقعهن الأرض تحليل

سُمْرُ العجايات يتركن الحصَى زيما ... لم يُسبقهن رؤوس الأكم تنعيلُ

يومًا يظل به الحرباءُ مصطخدًا ... كأن ضاحيةً بالنارِ مملولُ

كأن أوبَ ذِراعَيها وقد عرقت ... وقد تلفعَ بالضُّور العسَاقيل

وقال للقَوْمِ حاديهِم وقد جُعلت ... ورقُ الجنادبِ يَرْكُضْنَ الحَصَى: قيلُوا

شَدَّ النهار ذراعا عَيْطَلٍ نَصِفٍ ... قامت فجاوبها نُكْدٌ مثاكيلُ

نواحةٌ رخوةُ الضَّبْعَيْنْ ليس لها ... لما نعَى بكرها الناعُون معقولُ

تَفْرِي اللَّبانَ بكفيها ومِدرَعها ... مشقَّق عن تَراقيها رعابيلُ

تسعَى الوشاة بجنبَيْها وقولهُم ... إنك يا ابن أبي سُلْمَى لمقتولُ

وقال كل خليلٍ كنت آملُه : ... لا ألفينَّك إني عنك مشغولُ

فقلْتُ : خلُّوا طريقي لا أبَالكُمْ ... فكلُّ ما قدَّر الرحمنُ مفعول

كل ابن انثى وإن طالت سلامته ... يومًا على آلةٍ حدباءَ محمولُ
أنبئتُ أن رسولَ الله أوعدني ... والعفو عند رسولِ الله مأمولُ
مهلاً هداكَ الذي أعطاكَ نافلة الـ ... قرآن فيه مواعيظٌ وتفصيلُ
لا تأخُذَنّي بأقوال الوُشاة، ولم ... أُذنِبْ، وإنْ كثُرتْ فيَّ الأقاويلُ
لقد أقومُ مقامًا لو يقومُ به ... أرى وأسمع ما لو يسمع الفيل :
لظلّ يُرعَدُ إلا أن يكونَ له ... من الرسولِ بإذن الله تنويلُ
حتى وضعتُ يميني لا أنازِعُهُ ... في كفّ ذي نقمات قيلُهُ القيلُ
لذاك أهيَبُ عندي إذ أكلِّمُه ... وقيل إنك مسبورٌ ومسئولُ :
من خادرٍ من لُيوث الأسْدِ مسكنهُ ... ببَطنِ عثَّر غِيلٌ دونه غِيلُ
يغدُو فيُلحمُ ضِرغامَيْن عَيشُهما ... لحمٌ من القوم معفورٌ خَراذيلُ
إذا يُساوِرُ قِرْناً لا يلذُّ له ... أن يترك القِرْنَ إلا وهو مجدولُ
منه تظل حميرُ الوَحْش ضامرة ... ولا تمشّي بواديه الأراجيلُ
ولا يزالُ بواديه أخو ثقةٍ ... مطرَّحُ البر والدّرسان مأكولُ
إن الرسولَ لَسيفٌ يُستضاءُ به ... مهنَّدٌ من سيوفِ الله مسلولُ
في عصبةٍ من قريشٍ قال قائلهم ... ببطن مكّة لما أسلمُوا : زُولُوا
زالُوا، فما زالَ أنكاسٌ ولا كشُفٌ ... عند اللِّقاء ولا ميلٌ معازيلُ
شُمُّ العرانينِ أبطال لَبوسُهُمُ ... من نَسْجِ داودَ في الهَيْجا سرابيلُ
بيضٌ سوابغُ قَدْ شُكَّتْ لها حَلَق ... كأنها حَلَقُ القفعاءِ مَجْدولُ
يمشونَ مشيَ الجمال الزهر يعصِمُهم ... ضَرْبٌ إذا عرَّد السُّودُ التنابيلُ
لا يفرحونَ إذا نالَتْ رماحُهمُ ... قومًا، وليسوا مجازيعًا إذا نيلوا
لا يقعُ الطعنُ إلا في نحورهمُ ... وما لهُم عن حياض الموت تهليلُ

وتقوم القصيدة من حيث الموضوع على ثنائية واضحة تبدو موزعة بين المدح والاعتذار؛ الأمر الذي يرتبط بظروف الشاعر النفسية وموقفه العدائي من الإسلام ورسوله صلى الله عليه وسلم، ثم ما كان من ندمه على ماضيه، وما كان من حسن نواياه حين أسلم، ثم راح بعدها يدعو قومه إلى الإسلام، لعل تلك الثنائيات تكشف عن طابع الخصومة الفنية الذي بدا من خلاله كل شيء في حياة الشاعر قائمًا على نمط الانشطار النفسي والمرحلي، فهو يعاني صراعًا بين القيم الجاهلية المترسبة في نفسه وبين إفساح المجال للقيم الإسلامية الجديدة التي ما زال حديث عهد بها، والذي يبدو في القصيدة كاشفًا عن حرص الشاعر على إرضاء رسول الله صلى الله عليه وسلم، وضمان عفوه عما بدر منه تجاه الدعوة من افتراءات.

وبدا من الطبيعي ألا يتحلل كعب من خيوط الشكل النمطي للقصيدة الجاهلية التي تربى عليها فنيًا من خلال تلمذته الأصيلة على أبيه ومدرسة عبيد الشعر، حتى أصبح عضوًا بارزًا فيها، فراح يستهل القصيدة بمطلع يلتقي فيه مشهد الظعينة بحديث الغزل، وتتناثر فيه آلام الشاعر في صورة ساكنة بعد رحيل (سعاد) التي خلفته متيمًا لا يستطيع إلا أن يتغزل فيها على البُعد، فحاول أن يعرض لها لوحة غزلية استعان فيها بمشهد تقليدي من مشاهد الصحراء (الظباء)، كما ألمح فيها سريعًا إلى إفادته من لوحة الخمر، ثم ركز حديثه استطرادًا حول إخلافها الوعد (سعاد) مع تصور إصرارها على استمرار الهجر والقطيعة. حتى تشكلت المقدمة على مستوى التصوير جاهلية، وعلى مستوى الدلالة باتت تكشف أمرَيْن : الأول : عجز الشاعر عن التخلُّص من حس التراث الجاهلي. والثاني : رغبته في الترنم بتلك الأصوات على سبيل الذكريات وتخيل التجارب، بعيدًا عن الحقيقة المعيشة على أرض الواقع المتغير.

وتنتقل الصورة عند كعب من دائرة التخصيص التي بلور حديثه فيها حول (سعاد) إلى دائرة التعميم التي يعرض فيها موقفه من عالم المرأة بوجه عام لاسيما، إذا ما تنكرت له أو غدرت به، حتى ضمَّن الصورة المثل العربي الذي ضُرب بعرقوب حول إخلاف الوعد متخذًا منه عزاء لنفسه في خضم تجارب الغزل.

ثم انتقل كعب من مشهد الظعينة والغزل إلى تصوير لوحة الرحيل بوصفه تقليدًا عريقًا من تقاليد الشكل النمطي للقصيدة ـ حيث يصور أداته في الرحلة، ويرسم لها مشهدًا مفصلاً، ينتهي منه ببراعة الانتقال أو حسن التخلص إلى موضوع القصيدة، حيث يبدأ فيه بتصوير علاقته العارضة بالرسول ﷺ من منطق الفزع الآني الذي يعانيه من جراء التهديد الذي وجه إليه بإهدار دمه، إلى ما كان من انصراف رفقته وأصحابه عنه، ولذلك اتخذ من موقف الوشاة سندًا ينفذ منه إلى المدخل الاعتذاري في الموضوع، وكأنه يبرر صعوبة موقفه أمام الرسول ﷺ، وفي نفس الوقت يستدر عطفه وإشفاقه عليه، كاشفًا بذلك كله عن صدق اضطرابه النفسي الذي يختلف في طبيعته ودوافعه عن حالة اضطرابه وقلقه في الموقف الغزلي الذي مهَّد به للموضوع أساسًا من حيث الطابع النوعي للموقفين.

وربما ساعده الجانب الاعتذاري على الدخول ـ بشكل تلقائي ـ إلى موضوع القصيدة، وفيه حرص على الترتيب المنطقي لأفكاره، حيث وزَّعها بين مقدمات ونتائج تقود إليها متسقة معها، فبدأ بعرض ما اقتنع به وأقره منذ اعترافه بإسناد الرسالة إلى الرسول ﷺ، إلى معاودة تأكيد إيمانه بالدعوة الإسلامية، وتصوير حقيقة موقفه بين يدي الرسول ﷺ بما انتابه من الرهبة

والخوف. وهي رهبة لم تتولد في نفسه إلا بحكم إحساسه بطبيعة الجريمة التي اقترفها في حق الدعوة. وقد راح يثبت إخلاصه للدعوة الجديدة من خلال ما صوره من طبائع حروب المسلمين، وما كان من دور المهاجرين في الذود عن الدعوة، حيث صور هجرته ﷺ من مكة إلى المدينة، ومعه صحبه الكرام ممن لم يعرفوا الموت إلا بمواجهة الطعن في صدورهم، لأنهم وجدوا حياتهم في مواجهة الأعداء، فعرفوا بسلوكهم الديني بما فيه من الصبر والإباء الذي زادته قوة إيمانهم بمصائر البشر من حتمية ملاقاة الموت، ثم يزيد الصورة وضوحًا حين يصور إقبال المهاجرين إلى الموت دون خوف أو حذر، بقدر ما راحوا يتنافسون على الموت بغية التمتع بمواقع الشهداء.

وهكذا وزع كعب اضطراب حالته النفسية عبر جزيئات القصيدة المختلفة بدءًا من المطلع الذي التقت فيه رحلة الظعينة بالغزل، إلى الموضوع الذي التقى فيه المدح بالاعتذار، إلى تسجيل حالة اليأس التي عاشها نتيجة ما ردده حوله الوشاة، محاولاً أن ينفيه عن نفسه، وبذلك خاض موضوعًا جديدًا لم يعرفه أبوه، وبالتالي نأى بنفسه عن بكاء الطلل .. وكل ما هنالك أنه أراد أن يمهد نفسيًا للدخول إلى موضوع القصيدة متعدد الأبعاد، فاكتفى بتلك الصور الموجزة استهلها بها، وآثر الانتقال السريع إلى موضوعها. بما يمكن أن نسجل حوله عدة ملاحظات نقدية:

أولاً : أن ثمة تداخلاً بدا واضحًا بين جزئيات القصيدة، ابتداء من قسمتها بين مقدمة وموضوع، ثم إلى قسمة المقدمة ذاتها بين ظعن وغزل، أو رحلة ظعينة ورحلة الشاعر، ثم تلك القسمة التي برزت في موضوع القصيدة ذاتها بين مدح واعتذار، وما ألحقه بهما الشاعر من ثناء خاص على

المهاجرين يبدو أقرب إلى باب الفخر بهم حديث المدح، ولعل هذه المزاوجات تذكرنا بنظائرها عند حسان، ولا غرابة في ذلك فكلا الشاعرين ينتمي إلى بيئة المخضرمين من شعراء المرحلة، وبما أن الخضرمة - في ذاتها - مزاوجة بين فكر جيلَيْن مختلفين فإن الأمور بدت تسير في خط متوازٍ بينهما على هذا النحو.

ثانيًا : يمكن إثبات ملاحظة أخرى حول جاهلية الشاعر التي بدت أشد ظهورًا في حديث المقدمة، فلم يكن للتأثير الإسلامي حيز واضح في بنية المقدمة سوى منع الشاعر من الانزلاق إلى عالم الغزل الحسي، أو التورُّط في عرض صور غزلية صريحة يمكن أن يصطدم فيها بتقاليد المجتمع الإسلامي الجديد.

ثالثًا : بدأ الجو الديني في الانتشار والسيطرة على صور القصيدة وألفاظها ابتداء من إقرار الشاعر بحتمية القدر الإلهي، وما حفزه إليه ذلك من ضرورة التقدم بين يدي رسول الله ﷺ، إلى ما أقره من إيمانه بالرسالة يقينًا، وتصديقه بدور رسول الله في إبلاغها من خلال صلته بالقرآن الكريم الذي أنزله الله تعالى عليه عطية ربانية، ومنحة إلهية استشعر مكانتها وقداستها.

رابعًا : أننا لا ننتظر من شاعر مخضرم ـ مازال في مرحلة التحوُّل العقائدي ـ أن يفلسف الدين الجديد، ولا أن يتعمق في أي من قضاياه أو تفاصيله، حيث يكفيه أن يعرض في غمار معجمه الديني ما يكشف عن درايته به وتصديقه إياه فحسب من خلال مفردات إسلامية جديدة عليه.

خامسًا : أن حجم التأثر بالملامح الجاهلية والإسلامية قد يتفاوت عبر توزُّع مستويات جزئيات القصيدة بين المقدمة والموضوع تبعًا لأسلوب المعالَجة، ودرجة تقبُّل الموضوع لأي من تلك المؤثرات. وعلى أية حال فمن التعسف بمكان أن نطالب الشاعر بأن ينشر المعاني الإسلامية بكثافة تطغي

على الأرصدة الجاهلية، بما لا يتسق وموقع الشاعر في فترة التحول، حيث لا يستطيع أن يتنكر لظروف نشأته، ولا لطبيعة تكوينه الفني، أو نضجه قبل الإسلام. ولكنها لم تظل وحدها في الميدان، بل زاحمتها المؤثرات الإسلامية، فأفسحت لها مساحة دالة عليها أكثر من مجال.

سادسًا : تظل من السمات الأسلوبية المميزة للقصيدة ذلك الأسلوب التقريري الغالب عليها، والذي يتناسب مع طبيعة الموقف الذي حاول فيه الشاعر أن يغير من دلالات بعض الحقائق حول جريمته، فصوَّرها من منطق الوشاة والأكاذيب، محاولاً ـ بذلك ـ أن يخفف من أثرها .. وإلى جانب الأسلوب التقريري يتوقف الشاعر عند معالم تصويرية بارزة بدت فيها حالته النفسية مسيطرة عليها، على ذلك النحو الذي تبدَّى في مشهد الفيل والليث، مما لا يمكن تفسيرُه إلا منطق إحساس الشاعر بحجم جريمته، ورغبته المؤكدة في قبول الاعتذار، ومحاولات التنصل مما هو منسوب إليه من أقاويل (على حد تعبيره وتصويره).

سابعًا : بدا الشاعر حريصًا على الواقعية في آليات المعالجة الفنية، خاصة منها ما تعرض فيه لتصوير أبطال المسلمين من المهاجرين، وكيف كان أسلوب تقدمهم في ميادين القتال دون خوف من مواجهة الموت أو الهزيمة، وكذا دون صلف منهم أو غرور فيهم إذا ما بدوا أقوياء شجعان في الميدان، فلم يلجأ ـ هنا ـ إلى المبالغة حين صور جند المسلمين في سياق موضوعي هيمنت عليه تلك الواقعية التي رسختها اللهجة الخطابية، لاسيما في عرض صور دفاع الشاعر عن نفسه ضد من تقوّل عليه أو وشى به عند رسول الله ﷺ.

وخلاصة القول – هنا – أن القصيدة باتت تحكي موقفًا تاريخيًا متميزًا، يتعلق بظروف شاعر وقف ضد الإسلام مرحليًا، ثم دخل فيه بعد عناد، فحسن إسلامه، بدليل ما كان منه من دعوة قومه إلى اعتناق الإسلام بعد دخوله فيه، كما تحوي مؤثرات إسلامية لها أهميتها في إثراء فن الشعر، خاصة في ساحة الاعتذار من منطق الإيمان والتسليم بمبادئ الدين الجديد، كما تظل القيمة التاريخية لهذه القصيدة رهنًا بما ورد من معارضات شعرية لها على نحو ما كان من الإمام البوصيري وأمير الشعراء شوقي وغيره من شعراء العصر الحديث، ممَّن أنتجوا مجموعة ضخمة من المدائح النبوية بدت لها مكانتها الخاصة في التاريخ العربي(١).

وقد بدا المطلع في شكل تقليدي مُصَرَّع، يدور حول الظعينة ورحلة القوم من خلال لوحتَيْن :

أولاهما : بدت مليئة بالحركة والضجيج في جملة فعلية بسيطة هي: بانت سعاد بما يحتويه مشهد البين من صور الوداع والفراق والبكاء، ومشاهد الحركة والتنادي بين القوم، وتحرك الركب، وسير الإبل، وتقدم الحادي، وسير القافلة من خلفه.

والثانية : صورة ساكنة تمامًا شُغل فيها الشاعر بتصوير حالته النفسية الكئيبة، وقد نال منه الحزن والألم الكثير مما عبَّر عنه بالصور : من قلب حزين كئيب لأنه أسير مشهد الفراق ووداع صاحبته، فهو متيم بها لا يجد لها بديلا،ولا عنها عزاء، وهو مقيد بحكم تعلقه بها لا يجد تعويضًا إلا أن يستسلم لقدره على غرار ما صنع المتيَّمون من شعراء الجاهلية.

(١) يمكن الرجوع إلى تلك المعارضات في كتاب تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، ج٢، د. التطاوي.

وبنية المطلع جاهلية تمامًا من حيث المفردات والتراكيب والصور، وربما تأثر كعب بمنهج أبيه في رسم لوحة الظعائن : " بكرن بكورًا " و" استحرن بسحرة "، بل ربما وجد عزاءه في ترديد اسم (سعاد) وهو تقليد بدوي درج عليه الشعراء في التغني باسم المرأة عبر مقدمات الأطلال والغزل والظعائن والطيف، حتى أصبحت هذه القصيدة مشهورة بمطلعها " بانت سعاد " وقد كرر اسمها في البيت الثاني، وكأنه يعلل لحالته النفسية التي سجلها في بيت المطلع، فإذا بسعاد هنا تترك لديه ذكريات لا تكاد تنسى، فهي محفورة في ذاكرته ووجدانه من خلال غزلياته فيها من صوتها، إلى عينيها وطرفها المكحول، لاسيما غداة الفراق حين ارتحلت ظاعنة مع قومها.

والشاعر هنا واقعي في تصوير عدة أشياء احتوت مجمل تجاربه :

١- لحظة الفراق (غداة البين، وقت البكور وبداية الرحلة).

٢- الرحلة الجماعية للقوم؛ فالمرأة الظاعنة جزء من الركب (إذ رحلوا).

٣- ذكر اسم المرأة، وربما أصر على تكراره باعتبارها محور التجربة موضوع التصوير.

٤- التركيز على الإبانة عن تفاصيل حالته النفسية من حيث دوافع الحزن ومبرراته.

وتنتهي بهذا المشهد الفني مقدمة الظعينة، وقد امتدت الفترة فيه — زمانًا — بين الغدو والرواح، مع اتساع رقعة الزمن، حيث أمست سعاد بأرض نائية بعيدة بالمقياس البدوي، يصعب الوصول إليها إلا من خلال ناقة قوية شديدة الخبرة بالرحلة في الصحراء، سريعة العدو، قادرة على اجتياز الطريق الوعر مهما بعدت بها الشقة.

وقد تخلص الشاعر فنيًا ــ بهذا البيت ــ من مقدمة الظعينــة ومــشهد رحلتها إلى رحلته هو خلفها ــ إذا ما استطاع الوصول إليها ــ متخــذًا مــن اللوحة مجالاً لتصوير الناقة التي استوقفته طويلاً لكي يصور ما يتعلق بهــا، على غرار ما كان من ناقة طرفة بن العبد أو غيره من الشعراء الذين شــغفوا بتصويرها كشفًا عن دورها في حياتهم، حيث ازدادت مكانتها إلى حد القداســة ــ أو قريبًا من ذلك ــ باعتبارها مصدر الحياة التي اعتمدوا عليها في اجتياز الصحراء، ولذلك اشتد بها غرامهم حتى صارت موضــوعًا لغــزل البــدوي – أحيانًا – كما كانت وسيلته إلى اجتياز كل متاعب الرحلة ومــشقات الطريــق ووعثاء السير ومشاق الصحراء.

ثم حاول الشاعر التخلص مرة أخرى من الرحلة والناقة معًا إلى حيــث يكون موضوع القصيدة موزعًا إياه بين لو حتَّى المدح والاعتذار.

ولعله أجاد هذا التخلص، وقصد إلى براعة الانتقال قصدًا حــين أنهــى لوحة الناقة بأن صوَّر مشهد الوشــاة وهــم يمــشون حواليَهــا، يتوعدونــه ويهددونه بأنه مقتول لا محالة، وهنا يصور الشاعر مداخل أزمتــه النفــسية، ويستجمع أطراف قصته في هذا البيت – تحديدًا – بما حدث من تجاوز منه في حق الرسول ﷺ، وفي حق الدعوة الإسلامية منذ عاند وكابر ورفض الإسلام، ثم امتد به العناد إلى محاولة أن يرد أخاه بُجَيْرًا عن الإســلام، حتــى أهــدر الرسول دمه، فهو يطرح هنا خلاصة الموقف الواقعي والنفسي الذي يعيــشه من خلال لغة القوم، وهم يؤكدون مقتله إن قابل محمدًا صلى الله عليه وسلم، والتوكيد هنا ثلاثي الأبعاد من خلال سعي الوشاة، وهم يرددون حتمية مقتله " إنك لمقتول " ثم توكيد بإنَّ ولام التوكيد المفتوحة.

ثم يزداد تركيز الشاعر على الإبانة عن تفاصيل حالته النفسية الكئيبـــة، وقد اشتد به الحزن منذ انصرف عنه كل الرفاق بين مؤكد قتله، وبين متنكر له لا يعترف بعلاقته به، بل يعلن انصرافه عنه وانفضاضه من حوله، ويـستخدم الشاعر هنا لغة مؤكدة ــ أيضًا ــ باستخدام الماضي " قال " والجمع المطلق " كل خليل " وضياع الأمل "كنت آمله " ثم توكيد بالنون الثقيلة " لا ألفينَّك " ثـــم توكيد "بإن"، وكأنما حيل بينه وبين طرق النجاة من القتل حيث أجمتعـت كـل الظروف على توقُّع مقتله معتمدًا في ذلك على اللغة الحوارية بشكل جمـــاعي؛ من خلال الوشاة تارة، والأخلاء تارة أخرى، إذ لم يعد ثمة فرق بين عـدو ولا صديق أمام حجم الجريمة، ولذلك آثر الجميع أن ينصرفوا عنه، ليصبح وحيدًا في مواجهة الموقف، فهو ــ إذن ــ بصدد أمرَيْن :

١- جريمة اقترفها، وعليه أن يتحمل وزرها وأعباء نتائجها.

٢- عزلة نفسية قاتلة مدمرة، حيث بات مطلوبًا منه أن يواجه الموقف وحيدًا دون رفاق ولا معاونة أصدقاء.

وهنا فتح الشاعر باب الحوار بينه فردًا وبين مجموع الوشاة والأخـــلاء من خلال رده عليهم ردًّا يحمل من دلالات اليقين وصوره الكثير، فهو يطلـــب منهم أن يخلوا سبيله، وألا يقفوا حائلاً دون رحلته، أو اعتذاره، فهـــو مقـــدر حجم جريمته ومعترف بخطئه، ولكنه مؤمن أيضًا بقـــدر الله (الـــرحمن) وأن الأجل محتوم ــ لا محالة ــ وهو ما طرحه في صيغة عامة مطلقة " فكل مـــا قدر الرحمن مفعول" وهنا بدأ الشاعر يعكس حسه الديني بشكل عميق الدلالة، إذ اختلفت لديه صورة الموت التي طالما وقف عندها شعراء الجاهلية، وبدأت هنا تأخذ منعطفًا جديدًا في سياق كلمة (الرحمن) الذي يستشعر فيهـــا صـــور

الاستعطاف والإشفاق على النفس، وانتظار الرحمة الإلهية، وهو ما يبعث في نفسه قدرًا كبير من الاطمئنان والجسارة على مواجهة أبعاد الموقف.

ويستكمل الشاعر مشهد الإيمان القدري بحتمية الموت، فينطلق من فكرة القدر بمعناها العام، إلى فكرة الموت في صورتها الجاهلية التي طالما تكررت لديه ولدى أبيه ولدى غيرهما من شعراء المرحلة ممن التقوا على رؤية واحدة تجاه حتمية الموت، ولحظة المواجهة، وانتهاء الأجل، فيصور المشهد في صورة (الإنسان) منسوبًا إلى (الأنثى) كناية عن ضعفه البشري في مواجهة الموت وضرورة ملاقاته، فمهما طال الأجل فهو مؤقت في كلمة (سلامته)، فلابد يومًا أن يحمل على أعناق الأحياء ليترك في قبره وحيدًا عن الرفاق والأصدقاء.

وربما يعزي الشاعر نفسه بهذا البيت ــ أيضًا ــ فإن كان القدر محتومًا، والموت آتيًا ــ لا محالة ــ فما مصدر الخوف - إذن - من مواجهة الأمور بشجاعة ؟ وقد كنّى عن عموم تلك الصورة وشمولية ذلك الموقف بالتعبير " كل " كما كنّى عن رحلة الموت والانتقال من الدنيا بصيغة اسم المفعول في كلمة محمول، ثم كني عن صورة الاستسلام والضعف الإنساني في مشهد النعش (الآلة الحدباء) التي تحمله – بالقطع – إلى مثواه الأخير.

ولكن الشاعر لا يقطع الأمل ولا يخطئه الرجاء في عفو الرسول عليه الصلاة والسلام، ولا ينتهي لديه الطموح والحلم بما عرف من أخباره وصفاته التي عُرفت عنه من كرم الأخلاق والعفو عند المقدرة. فما كان فظًا، ولا كان غليظ القلب، بل كان بمن حوله رءوفًا رحيمًا، وكأن الشاعر قد سمع وأدرك ما أدركه من أخلاقيات الرسول الكريم؛ الأمر الذي شجعه على مواصلة الرحلة،

وهو بصدد الثقة والإدراك لأمرَيْن:

أولهما : حتمية قدر الله بما يشمله من رحمته وعفوه.

ثانيهما : طمعه في عفو رسول الله ﷺ، بما بلغه من سيرته وكريم خلقه.

ومن هذين المنطلقين برَّر الشاعر إصراره على استكمال رحلته على الرغم مما استشعره من أمر الوعيد وإهدار الدم، ولكن الوعيد شيء، والعفو المنتظر شيء آخر، فقد تغلب لديه منطق الأمل على حالة اليأس، وشد الشاعر رحاله ليستكمل رحلته بين الاعتذار والمدح لعله يجد فيهما طوق النجاة من جرَّاء جريمته وخطئه واجترائه على الإسلام ورسوله الخاتم صلى الله عليه وسلم.

ويستخدم صيغة اسم فعل الأمر (مهلاً) أي تمهَّلْ، وهو استخدام غير مقبول وغير شائع في النموذج المدحي، إلا إذا ألحقه الشاعر بما يشفع له وهو هنا صيغة الدعاء الديني التي تعكس تأثر الشاعر ـ بل تشبعه ـ بالمعجم الإسلامي، وتكشف حسن نواياه بما عرفه عن صدق الرسول صلى الله عليه وسلم، وكيف منحه ربه هبة القرآن الكريم، بما فيه من صور التشريع والأحكام مما طرحه في مفرداته " مواعيظ وتفصيل ".

ويعكس البيت سيطرة المفردات الدينية على ذاكرة الشاعر ابتداءً من اعترافه بنسبة الرسالة ومصداقية الدعوة في كلمة " أعطاك "، ثم بقية المفردات الدينية بما فيها " القرآن " و" التشريع "، فصيغة الدعاء إسلامية، وكذا ما ترتب عليها من بقية نسق البيت بالكامل.

وكذا عمد إلى استخدام صيغة النهي، ليدور من خلالها في نفس الفلك

النفسي، حيث يتقدم معتذرًا، ويحاول أن يزيل عن نفسه شبه الاتهام الذي ألحق به، مما دعاه إلى التجاوز في توظيف صيغ الأفعال بين أمر ونهي، ومما يخفف من حدة النهي محاولته لأن يطرح صورة الوشاية ـ أصلاً ـ التي لحقت به، ودور الوشاة الذين زينوا القول من حوله من خلال افتراءات وأكاذيب، ولذا ينفي عن نفسه أن يكون قد أذنب، ثم يذيل البيت بكثرة الأقاويل والأكاذيب التي طرحت حوله، مع عمده إلى توظيف صيغة الجمع بين الأقوال ـ الوشاة ـ الأقاويل، جاعلاً من نفسه ضحية لكل ذلك بتوظيف الضمير في (فيّ) الذي ينبئ به عن مستوى ضعفه وهوان أمره حتى على أقرب الناس إليه.

فهي محاولة الشاعر لأن يصور أبعاد واقعه النفسي في انتحال كم من المعاذير من قبيل الاستعطاف، أو انتظار الإشفاق والعفو من قبل رسول الله ﷺ، ولذا تتعدد أطراف التصوير بينه معتذرًا، وبين الرسول صلى الله عليه وسلم ممدوحًا ومعتذَرًا إليه، وبين الوشاة والأكاذيب التي ادعاها قصدًا إلى تخفيف الحكم عليه، وأملاً في رجحان العفو عنه.

ثم يجنح ـ تارة أخرى ـ إلى تصوير صعوبة موقفه النفسي صراحة من خلال صورة بدوية تحكي مدى فزع البدوي أمام مشهد الفيل بوصفه أكبر الحيوانات وأشدها ضخامة، ولذا عمد الشاعر إلى تصوير حالته في هذا السياق – تحديدًا – من هول ما يتوقعه وما يراه محتمَلاً له، وكأنه يرجح أن الأنصار قد يقتلونه، أو يتكاثرون عليه، وربما يستمع منهم كثير من صيغ اللوم بالسيف، أو التهديد أو الوعيد، أو الإنذار بالقتل، وكلها مشاهد ارتسمت في مخيلته، فصورت له هول ما ينتظره من مخاوف وفزع لم ير له مجالاً للتصوير سوى مشهد (الفيل) الذي تصيبه من لقائه رعدة الفزع والرعب، وهو

ما قد يخففه عنه أمله المتكرر في عفو الرسول ﷺ ونواله، بحكم ما سمعه عنه من كرم الخلق والتسامح والعفو حتى عمن أساء إليه.

ثم يمتد بالمشهد النفسي إلى تقمص شخصية المعتذر لحظة اعتذاره – تحديدًا – وهو يضع يده في كف رسول الله ﷺ، فماذا هو قائل آنذاك، وهو متهم بجريمة أهدر دمه بسبب منها (محاولة رد أخيه بُجَيْر عن الإسلام) – سخريته من الرسول ﷺ ومن الصديق – رضي الله عنه – من هنا كان تصوره المبدئي بأنه سيلقى من ينتقم منه شر انتقام، حيث يبدو مضطربًا نفسيًا موزعًا بين هواجس الخوف والرجاء، أو بين الإشفاق على النفس والفزع من هول المواجهة، وهو يرصد هنا بعدًا مدحيًا جديدًا بالنسبة له، حيث يدرك أن الرسول صاحب كلمة الحق، منذ جاء بالقول الفصل على النحو الذي يطرحه السياق تقريرًا وتصويرًا معًا.

ولذا يمتد الطرح الزمني للبيت على سبيل التوقع والترقب والانتظار عبر الاحتمالات التي يتصور الشاعر أنه سيواجه بها في نهاية المطاف من واقع هواجس النفس أو قلق الضمير.

ويمتد لديه مشهد الفزع النفسي من منظور تصويري آخر، محوره مشهد (الليث) الذي دخل إليه بالإشارة للبعيد (لَذَاك) تعظيمًا لشأنه، وتهويلاً لمكانته، خاصة حين تعلق الأمر بالهيبة والخوف الذي انتابه لحظة مواجهة الاتهام، تلك التي صرح بترقبه إياها وهو يتصور أنه سيقف بين يدَيْ الرسول ﷺ ليُسأل عن جنايته وجرمه في حق الدعوة وصاحبها، مما تجلى في توزيع مفرداته بين التكلُّم وتوجيه الاتهام، حيث يرتبط البيت بالتالي عليه مباشرة، فبينهما تضمين قوافٍ يستكمل من خلال المشهد (الأسد) الذي يحمي عرينه، ويذود عن أشباله، وهو أسند له تميزه وقوته مما أغرى الشاعر بتصويره،

وهو في بطن (عثَّر) من أشهر وديان الأسود يحمى أدغالاً أخرى غير عرينه، فعمد إلى التفصيل في صورة الليث بما يشيع في نفسه كل صور الخوف منه، فهو " خادر " للعرين، وهو من "ليوث الأسد" ومسكنه بـبطن " عثـر " وهـو يحمي كل الأدغال حتى أوغل في الصورة بكل الجزئيات المكونة لها (فهل قصد تصوير موقف الرسول من تبني دعوته وحماية دينه .. ربما).

ثم يمتد لديه مشهد الليث مؤكدًا المزيد من هيبته وقدرته على الذود عن أشباله، والبحث عن فريسته إطعامًا لها، بل تستوقفه حتى وحشيته مع فرائسه ليبدو أشد فتكًا بها وأكثر قوة في إطعام أشباله من لحومها.

ثم يستمر المشهد ــ في شكل آخر ــ حيث لا يجد الشاعر لهذا الأسد نِدًا ولا قرينًا، فإذا ما اقتحم معركة مع قرنائه انتهى الأمر دائمًـا بـالقرين إلـى الموت، مع ما في الصياغة من دقة الأداء والتصوير في مشهد المجدول على الأرض، أو صيغة الحصر البلاغي " لا يترك إلا " فكأن الصورة تنتهي بتفـردٌ كامل لذلك الليث من قبيل التخويف منه في جملة المشهد.

ورغبة من الشاعر في استقصاء أركان المشهد واستكمال زوايا الصورة مال إلى تصوير حمير الوحش، وهي تتوارى منه خوفًا وفزعًا، وكـذلك أمـر البشر ممن لا يستطيعون مجرد الاقتراب من عرينه، مما يجعل المنطقة محرمة عليهم بمعيار ما يحيط بها من صور المخاوف والفزع، فلا يجرؤ مترجل فيها على السير، ولا تجرؤ الوحوش حتى على مجرد الاقتراب منه.

وينتهي المشهد عند من يتحداه ليرى نتائج ذلك التحدي، فـإذن أخذتـه العزة والثقة ودفعته إلى لقائه، فالويل له من هول ذلك اللقاء، إذ لا يلقى مـن أمره سوى الموت والهلاك، فهو مأكول ــ إذن ــ لا محالة.

ومن المؤكد أن الشاعر ــ بهذه الإطالة وذلك التفصيل لجزيئات الصورة ــ راح يحكي مشاهد من حالته النفسية، ويستعرض مخاوفه من هـول ذلـك

اللقاء المرتقب. ويتصور أنه أنموذج من كل تلك الضحايا التي عددها، فهو شبيه بالحمار الوحشي الذي ينهشه الأسد، وهو المترجل الذي يلقى مصيره بين أنيابه، وهو الفريسة التي ستقع بين فكّيه، ليكون ضحية وطعامًا لأشباله، وفي مجملها صور طافت بمخيلة الشاعر، واستدعاها وأطال في بيان تفاصيلها من خلال منهجه الفني في الاستقصاء والإطالة، مع الانشغال بالتفاصيل واستغراق الجزئيات، وكذا كان الموقف النفسي الذي ترقبه نتيجة جريمته، حيث أحاله إلى محور جديد قوامه مدح الرسول ﷺ والثناء على المهاجرين من أبطال الدعوة.

ثم تبدأ الانتقالة الجديدة بتحوله إلى مدح الرسول ﷺ، بما هو أهل له من منطق قوة صاحب الرسالة، حيث رآه سيفًا من سيوف الله، ولكنه سيف الهداية الذي يستضاء به، وهو سيف صقيل مهند من سيوف الحق، يسلط على كل أهل الضلالة والغواية، وفي رواية أخرى للبيت (إن الرسول لنور) يهتدي به، وفي كل الأحوال ففكرة السيف واردة من خلال منطق العقيدة والهداية بدليل بداية البيت بالتصديق بكلمة الرسول، ثم الاستعانة بالتوكيد المزدوج بإن واللام المفتوحة، ثم الامتداد بالوصف إلى المهند، والانتهاء به عند نسبته إلى الله – سبحانه وتعالى –.

وقد جاء هذا البيت ـ بهذا العمق ـ رابطًا بين كل المشاهد السابقة، وبين المشهد الفني الذي يتوقف عنده الشاعر في مدح المهاجرين وتأكيد الثناء عليهم حتى ختام القصيدة.

ومن ثم أفاض كثيرًا في مدح المهاجرين، ويقال أنه استفزّ من الأنصار نفرًا بهذا المدح، وكان للأنصار شعراؤهم الكبار (عبدالله بن رواحة، كعب بن مالك)،

ويعرض كعب هنا ذلك المشهد التاريخي للمهاجرين منذ استجابوا، وأطاعوا الرسول ﷺ، حين دعاهم إلى الهجرة بعد إسلامهم، فسارعوا إلى الإجابة. وربما قصد تصوير موقف سيدنا عمر - رضي الله عنه - حين جاهر بهجرته متحديًا القوم، قائلاً لهم قولته التاريخية (من أراد أن تثكله أمه أو يؤتم ولده فليلقني وراء هذا الوادي). حيث يرصد جانبًا من أحداث الهجرة، باعتباره تحولاً تاريخيًا يستحق التوقف عند بطولة المهاجرين ممن سارعوا إلى نصرة الرسول، والاستجابة لتعاليمه ﷺ.

ثم يصور شجاعة المهاجرين وقوتهم، إلى جانب طاعتهم لرسولهم ولربهم، فما كان منهم إلا أن استجابوا فهاجروا، فكانت هجرة الفرسان الأقوياء، فلا هم كانوا ضعافًا ولا جبناء، بل امتلكوا عُدد المقاتلين، وقد عُرفوا بشجاعتهم عند اللقاء أو العناق في القتال، فكانوا على مستوى الحدث الأعظم قوة وفروسية وأداءً، وعدة وعتادًا، بما يملكون من السلاح والإيمان على السواء.

ثم يستعرض صورًا أخرى من عزة أولئك المهاجرين، وقوة أنفسهم، فهم أباة قادرون على الذود عن حماهم، وهم أبطال بقوتهم النفسية والحربية، يرتدون كل أنواع السلاح التي نُجّجوا بها، فكانت في قوتها أكثر صلابة من دروع خصومهم، بل لعلها كانت في صلابة دروع نبي الله داوود - عليه السلام - وكأنه هنا يلتقط خيوطًا من تفاصيل المعجم الإسلامي الذي طالما تسرب إلى ذاكرته، فاستغل من مادته ما استطاع في استكمال أبعاد الصورة.

ثم يطيل في وصف دروعهم التي رآها قادرة على حمايتهم، والذود عن حماهم، فهي دروع سابغة تحمي منهم الأجساد، وتداخلت حلقاتها لتتأبى على مطاوعة أدوات القتال، وكأنما أحكمت صنعتها من شجر (القفعاء) بكل ما عرف عنه من صور الإحكام والصلابة.

كما يصور تميزهم بين خصومهم بكل ما منحوا من بسطة الجسم، وقوة المقاتل القتالية، فإذا هم في سيرهم أشبه ما يكونون بالجمال الزهر التي عُرفت مكانتها بين القوم، ولعل بياض وجوههم يظل مؤشرًا لعراقة أنسابهم وعميــق أصولهم، في مقابل تقزُّم خصومهم وحقارة مكانة أعدائهم، ثم ينهي القـضية من خلال الصورة النفسية التي تربَّــى عليهــا، ونــشأ فــي ظلالهــا أولئــك المهاجرون، مع طبيعة سلوكهم القتالي الذي يتجلى في صمودهم في المعارك، فلا يصيبهم فيها جزع ولا خوف ولا فزع، ولا يصيبهم غرور ولا كبريــاء إن هم انتصروا أو نالوا من خصومهم نيلاً، إذ يدركون أن كلاً من عنــد الله ممــا يحميهم من غرور النصر أو يأس الهزيمة على السواء.

كما يواجهون عدوهم دون مواراة أو تردد أو خوف، فلا يقع الطعــن إلا في نحورهم، كناية عن شجاعتهم وبسالتهم، فهم لا يولون الأدبار، وليس لهم تراجع عن ورود حياض الموت التي يقصدون إلى التسابق إليها انتظارًا لأجر الشهداء.

من أهم مصادر ومراجع هذه الفترة

من المصادر دواوين شعرائه وما تردد من شعرهم ضمن كتب المختارات الشعرية المختلفة خاصة الحماسات، كتب الطبقات، وكتب المغازي، والسير، وتاريخ الفتوحات، ومن المراجع التي شُغلت بدراسة العصر :

١- الأستاذ أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي.
٢- الأستاذ أحمد أمين، الصعلكة والفتوة في الإسلام.
٣- بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني.
٤- د. حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والاجتماعي والثقافي.
٥- د. زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي.
٦- د. زكي المحاسني، شعر الحرب في ادب العرب.
٧- د. سامي مكي العاني، الإسلام والشعر.
٨- د. سعيد حسين منصور، حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام.
٩- د. السيد عبدالقادر عويضة، أثر الإسلام في الشعر في عصر الرسول ﷺ والراشدين.
١٠- د. شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام.
١١- د. شوقي ضيف، العصر الإسلامي.
١٢- د. صلاح الدين الهادي، الأدب في عصر النبوة والراشدين.
١٣- د. عبدالرحمن خليل إبراهيم، دور الشعر في معركة الدعوة الإسلامية أيام الرسول ﷺ.
١٤- د. عبدالله التطاوي، حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية
١٥- ــــــــــ، أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج٢.

١٦- د. علي إبراهيم حسن، التاريخ الإسلامي العام.
١٧- فلهوزن، تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية، ترجمة د. محمد عبدالهادي شعيرة.
١٨- كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة نبيه فارس ومنير البعلبكي.
١٩- كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية حتى نهاية عصر بن أمية.
٢٠- د. محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، تحقيق : أيام العرب في الإسلام.
٢١- د. محمد طاهر درويش، حسان بن ثابت.
٢٢- د. محمد عبدالعزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمهود والتطور.
٢٣- د. محمد عويس، التيار الفني الجاهلي في عصر صدر الإسلام.
٢٤- د. مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم.
٢٥- د. النعمان القاضي، شعر الفتوح الإسلامية.
٢٦- د. نوري القيسي، شعراء إسلاميون.
٢٧- د. يحيى الجبوري، أثر الإسلام في الشعراء المخضرمين.
٢٨- د. يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر الإسلامي.

المدخل السابع

مدرسة المدينة المنورة في عصر المبعث
معايير التحول الفني والموضوعي

حين نتحدث عن مدرسة شعرية فهذا يعني التقارب بين مبدعيها في المضامين والفضاءات الفنية بقدر ما يعنيه من التقارب والتناظر والتلاقي في المجالات الدلالية وفي جانب جماليات الصياغة ومستويات الأداء التصويري أو التقريري أو اللفظي.

وليس غريبًا ـ بالطبع ـ أن نتحدث عن مدرسة متكاملة في ذلك الزمن المبكر من أزمنة إبداع الشعراء، لاسيما أن القدماء أنفسهم صنفوا شعراء العربية بين صناع ومطبوعين على غرار ما طرحه الجاحظ في (بيانه وتبيينه) حول ما أطلق عليه مدرسة (عبيد الشعر) التي بدأت رحلتها التاريخية منذ الطفيل الغنوي وبشر بن أبي خازم الأسدي، إلى بشامة بن الغدير، إلى زهير بن أبي سلمى، إلى ابنه كعب ومعه الحطيئة في عصر صدر الإسلام، لتمتد المدرسة وتتواصل حلقاتها حتى عصر بني أمية لدى جرير والفرزدق[١] بما يعني أن المدرسة وجدت امتدادها عبر ثلاثة عصور متلاحقة حتى بدت حلقة اتصال بين الجاهلية وصدر الإسلام وبني أمية في مسار تاريخي متماسك ومتجدد، وهو ما يعني ـ بالضرورة ـ وجود مدرسة مناقضة لها في الاتجاه، وهي ما دارت حوله الدراسات الأدبية والنقدية مع تعدد مسمياتها بين مدرسة الطبع حينًا، أو مدرسة العفوية والتلقائية حينًا آخر، أو المدرسة الانطباعية أو المرتجلة في ثالث[٢]... إلخ.

---

(١) ينظر في قراءة مدرسة عبيد الشعر : الجاحظ في البيان والتبيين، د. شوقي ضيف (العصر الجاهلي، د. يوسف خليف (دراسات في الشعر الجاهلي)، د. طه حسين (في الأدب الجاهلي)، د. سيد حنفي حسنين (الشعر الجاهلي ومراحله الفنية : دراسة نصية).

(٢) تراجع في هذا السياق دراسة الدكتور محمد الهيهاوي حول مدرسة الطبع والصنعة في الشعر الجاهلي، كما تراجع الدراسة النقدية للدكتور شوقي ضيف حول (الفن ومذاهبه في الشعر

ومن هنا كان التأصيل لمفهوم (المدرسة الفنية) واردًا منذ فجر الإبداع الجاهلي في سياق الرحلة الشفاهية التي سار في ركابها الشعراء عبر الأجيال حتى انبعث نور الإسلام وأشرقت به أرض الجزيرة العربية ليتواصل الإبداع في كل أرجائها من حيث تأثير المكان. ولتلعب مكة والمدينة دورًا متميزًا في ذلك الاتجاه منذ التقى شعراء مكة ببقايا أرصدتهم الوثنية في بؤرة مهاجمة النبي (ﷺ) عليه وسلم محاولين النيل من دعوته السماوية المقدسة سخرية واستهزاءً وتهكمًا وغيظًا وحقدًا وجهلاً فكانت مداخل المدرسة المكية من منطلقات التطاول والبذاءة والإقذاع والفحش البغيض .. وكان الأغلب على شعرائها ما أصابهم من الصلف والغطرسة والعدوانية، خاصة إذا ما أدركنا طبائع انتماءاتهم العقائدية إلى الوثنية القرشية التي أفل نجمها، أو من بقايا اليهودية التي تبارى شعراؤها في كراهة الإسلام والمجاهرة بالعداء، ولذا كان طبيعيًا أن يتحالف شعراء الشرك مع شعراك اليهود ليمثلوا مدرسة فنية متجانسة لها فلسفتها وأهدافها، ولها – أيضًا – توجهاتها وهواجسها، ولها ـ كذلك ـ برامجها العدوانية حيث اتفقت لديهم المصالح على حساب مهاجاة الدين الجديد فأجمعوا أمرهم ومكائدهم، ورفعوا لواء العصيان وشعار السباب والشتائم، يتزعمهم من شعراء الشرك أبو سفيان بن الحارث وضرار بن الخطاب الفهري، وعبدالله بن الزبعري، ومن شعراء اليهود أمية بن أبي الصلت وكعب بن الأشرف اليهودي[1] وكان طبيعيًا للرسول الكريم (ﷺ) أن

العربي)، والفصل الخاص بمدرسة الطبع والصنعة في كتاب (دراسات في الشعر الجاهلي)، مع الإشارة إلى شبيه هذا التصنيف في كتابيْ القصيدة الجاهلية في المفضليات.

(١) اختلفت رؤى الباحثين حول النسق الفني لهذه المدرسة بين النمطية والتجديد، ولكن التلاقي حدث بينهم حول المضامين والمحتوى على النحو الذي أبرزته الدراسات الأدبية حول عصر

يأخذ موقفًا من تلك المدرسة الظالمة، لاسيما أن لديه من جيل الصحابة نفرًا طالما استأذنوه في رد العدوان بمثله فأذن لهم دون أن يسمح لهم بأن يبدأوا هم بالعدوان، وكان الإذن بداية ظهور إشراقة المدرسة الإسلامية التي انطلقت من منظومة قيم مغايرة لها تمامًا بعيدًا عن منطق الفحش والإقذاع الجاهلي .. وإن وقع فيه بعض شعرائها حينًا في الضرورات القصوى، حين تشتد الأزمة على نحو ما كان من أمر حسان بن ثابت ـ رضي الله عنه ـ حيث شفى واشتفى من شعراء الوثنية القرشية بالعودة إلى هجائهم بالأحساب والأنساب وأيام العرب، على عكس ما كان من كعب بن مالك الأنصاري وعبدالله بن رواحة في ظلال توظيف المعجم الإسلامي الجديد حول قضايا الإيمان والكفر فحسب[1].

ولعل تصريحات المصطفى (ﷺ) جاءت بمثابة حافز لشعراء مدرسة المدينة التي بدأت تتشكل بصفائها ونقائها في مرحلتها المكية على غرار ما كان من دعائه (ﷺ) لحسان بأن يهجوهم وروح القدس معه، أو حتى ما ظهر من موقفه (ﷺ) من عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ حين استنكر عمر من ابن رواحة أن يقول الشعر في بيت الله الحرام وبين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، فكان الموقف النبوي فاصلاً في رفض مقولة عمر حين أمره

صدر الإسلام، أو حول فترة المخضرمين على طريقة محمد بن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء كمصدر مبكر، أو رؤية الدكتور يحيى الجبوري حول الشعراء المخضرمين في عصر صدر الإسلام باعتبارها نموذجًا من الدراسات الحديثة.

(١) ديوان حسان بن ثابت (المقدمة بقلم د. سيد حنفي حسنين)، إلى جانب مقدمة ديوان كعب بن مالك الأنصاري وعبدالله بن رواحة.

بأن يخلي عنه لأن وقع كلامه أشد عليهم من وقع النبال[1].

وسار موقف الرسول (ﷺ) في الاتجاه الإيجابي نحو حث شعراء مدرسة الإسلام على تبني الرد على مدرسة الوثنية المكية، فكانت مقولاته الصائبة (إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكمة) داعمًا لموقفه من رفض المبادأة بالهجاء أو العدوان (لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحًا حتى يريه خير له من أن يمتلئ فمه شعرًا) ولعل المفارقة هنا تتجلى بين الأمرَيْن[2].

ومن مثل ذلك ما كان توجيهه لحسان بن ثابت بأن يذهب إلى أبى بكر ـ رضي الله عنه ـ لأنه أعلم بمثالب القوم، كما كان من ذلك دعاؤه أيضًا لحسان بأن يهجوهم وروح القدس معه، وكذلك كان دعاؤه له بأن يقيه الله شر النار جزاء ما قاله في رد عدوان أبي سفيان بن الحارث في بيته المشهور في همزيته الذائعة :

فإن أبي ووالدَه وعرضي ... لعرض محمد منكم وِقاءُ[3]

وكأنما تجاوز حسان كل الخطوط التي توقف عندها فرسان الجاهلية في إمكانية التضحية بكل شيء إلا العرض، وهو ما سجله عنترة بن شداد حتى في

(١) المرويات والأخبار كثيرة عبر المراجع والدراسات والمصادر الأدبية والنقدية التي طالما شغلتها صيغ التراشق بين شعراء المدرستين من خلال ما رصده أبو الفرج في الأغاني، وما انتشر من شواهد منتقاة في تاريخ الطبري،وغير ذلك من دراسات متعددة حول تاريخ الفترة، أو تحليل نصوصها الشعرية.

(٢) والأحاديث والمواقف والأخبار كثيرة في مثل هذا الاتجاه عبر المصادر والمراجع، خاصة منها ما ورد في كتاب (العمدة لابن رشيق القيرواني)، والشعر والشعراء لابن قتيبة، والكامل للمبرد، إلى جانب ما توقفت عنده بعض الدراسات المعاصرة من قبيل الدرس والتحليل خاصة في العصر الإسلامي للدكتور شوقي ضيف، تاريخ الشعر الإسلامي للدكتور يوسف خليف.

(٣) همزية حسان في الديوان بتحقيق د. سيد حنفي حسنين.

أشد حالات سكره :

فــإذا شــربت فــإنني مــستهلك مالي، وعِرضي وافــرٌ لــم يُكلــم

فواو الحال هنا دلت على شدة حرص الـشاعر العربـي علـى شـرفه وعرضه الذي يقاتل دونه بسيفه ورمحه، ومن ذا الذي يسمح لنفسه بالتفريط في نسبه أو حسبه أو حماه تحت أي من الظروف، وهو ما صاغه عنتـرة ــ أيضًا ــ في دفاعه عن نسبته إلى أبيه وأمه :

إني امرؤ من خير عبس منـصبا شطري، وأحمي سائري بالمنـصل

فالشطر الأول ماثل في حالة اعتراف شداد به، أما نسبته إلـى زبيبـة السوداء فهو قادر على الذود عنها بسيفه وفروسيته.

فإذا بحسان في موقفه النبيل والجديد في مدح الرسـول (ﷺ) يـضحي بأبيه وجده ــ وهو الشاعر المخضرم ــ في سبيل الذود عن عرض رسول الله حين يصبح عُرضة للهجاء أو المدح على السواء .. وهنا أثبت حسان ــ بـلا شك ــ تحولاً خطيرًا في الرؤية والمنهج بسبب ما استقر في وجدانه من حب الرسول صلى الله عليه وسلم وحب الله – سبحانه وتعالى – حتى ضحى بما لم يضح به غيره من شعراء العربية تحت أي من الظروف مهما كانـت قوتهـا وطبائعها النوعية.

وقريبًا من ذلك ما كان من رؤيته الناقدة (ﷺ) حين صنف الفوارق بين مقولات حسان ومقولات رفاقه من أشعار كعب وابن رواحة حيـث رأى مـن كليهما أنه قال وأحسن .. أما حسان فقد شفى واشتفى(١).

(١) علقت بعض الدراسات على هذه الرواية بما فيها من دلالات على افتراءات بعض المستشرقين حول موقف الإسلام من الشعر من المنظور التاريخي ولعل الدراسة الموسوعية حول أشـكال

ولأننا لسنا بصدد سرد ظاهرة موقف الإسلام من الشعر ـ في هذا المقام تحديدًا ـ حيث دارت حولها الحوارات، وطال فيها الجدل عبر كثرة من الدراسات النقدية والأدبية على ما بينها من مفارقات حتى بين الرؤية الاستشراقية لمرجليوث وجرونباوم وعكسها عند بروكلمان ونيكولسون، وحتى ـ أيضًا ـ بين الرؤية العربية ذاتها من منظور مثل ما طرحه الدكتور محمد عبدالعزيز الكفراوي في رؤيته لقضية الجمود والتطور في شعر صدر الإسلام، والدكتور يحيى الجبوري في موقفه من ظاهرة الخضرمة الفنية وبين مدرسة المدافعين عن تطور الشعر وازدهاره في عصر المبعث من خلال الحجج والبراهين وانتقاء النصوص المؤيدة الدالة على الظاهرة مع تحليلها وهو ما قد نعرض لبعضه في صميم الدراسة النصية خلال الصفحات التالية(١).

وأحسب أن جبهة المدافعين عن الظاهرة الشعرية وأنصار تحولات طبائع الخطاب الشعري والمجالات الدلالية في عصر صدر الإسلام قد انطلقوا من قراءاتهم المتعددة والمتعلقة لشعراء مدرسة المدينة؛ تلك التي أدت دورها الأول في مكة حين شغلها موقف الرد واكتفت بردود الأفعال، حتى إذا ما ترسخت أقدامها في المدينة المنورة بدأت رحلة الانطلاق في الاتجاه الجديد الذي أطلق عليه بعض النقاد وأساتذة الأدب (الكلاسيكية الجديدة)(٢).

الصراع في القصيدة العربية، د. التطاوي (ج٢) قد تبنت هذه التعلقيات بالدراسة والردود بالتفصيل.

(١) المقصود هنا الرجوع إلى رؤية ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، ثم ما تردد لدى الدكتور الكفراوي من اتهام لشعراء عصر صدر الإسلام بالضعف، وكذا ما سجله الدكتور الجبوري ودافع عنه في الاتجاه المضاد كل من د. شوقي ضيف، ود. يوسف خليف، ود. عبدالله التطاوي، ود. وفاء فهمي السنديوني في دراساتهم حول شعراء المرحلة وتمثلهم للمعجم الجديد والقيم المستحدثة واستيعابهم لأخلاقيات الإسلام الرفيعة.

(٢) الدكتور خليف، الشعر الأموي : دراسات في البيئات.

وأيًا كان مسمى تلك المدرسة، وسواء أتفقنا مع د. خليف ـ صاحب هذا المصطلح في توصيف المدرسة ـ أو حتى اختلفنا معه، فيظل من المؤكد أن المدرسة قد حققت تطورها الناجز، وسجلت ازدهارها الرفيع في بيئة المدينة المنورة، فكانت انعكاسًا صادقًا لأجوائها المباركة في سلمها وحروبها، بقدر ما عاشت عبر رحلتها العسكرية والمدنية بجوار المصطفى (ﷺ) دفاعًا عنه ومدحًا له وثناءً عليه وحبًا لأصحابه الكرام، لتنتهي الصورة الشعرية عند رثائه والبكاء على مصير الأمة من بعده حال بكائيات الشعراء في مرثياتهم وعلى رأسهم شاعره الأثير حسان بن ثابت الأنصاري – رضي الله عنه –.

وهنا بدأ شعراء المدينة يتحولون بشعرهم إلى جند للدعوة الإسلامية من طراز خاص .. ألم يطلب منهم الرسول ذلك حين أذن لثلاثتهم بالرد على شعراء مكة في قولته المشهورة : وماذا يمنع الذين نصروا رسول الله بأسلحتهم من أن ينصروه بألسنتهم ؟

لعلها الحقيقة التي أدركها النبي الأمي (ﷺ) وقد أوتى جوامع الكلم؛ بأن سلاح الكلمة لا يقل خطرًا عن سلاح الحرب والقتال : ولنا ـ هنا ـ أن نراجع اشتقاق (الكلمة) و(الكلم) من دلالات الجُرح[1] أو أن نرجع إلى منطوق شعرائنا المبكرين حول إدراكهم خطر الكلمة بمنطوق امرئ القيس (وجرح اللسان كجرح اليد) أو بمنطوق الأخطل الأموي (والشعر ينفذ مالا تنفذ الإبر) أو من منظور الجاحظ العباسي حين رأى العربي لا يبكي إلا من قسوة كلمة هجاء[2].

(١) لسان العرب لابن منظور مادة (كلم)؛ وأشكال الصراع، ج٢.

(٢) تراجع هنا أشعار امرئ القيس، والأخطل، مع قراءة رؤية الجاحظ في كتاب (البيان والتبيين) حول تداعيات الهجاء على العربي القديم.

وفي مدرسة (المدينة المنورة) ومن وحي أجوائها البيئية الطيبة، وفي محيطها النقي وعقيدتها المطهرة، وعبر نورها المتجدد انطلقت أصوات الترحيب بالدين الجديد منذ ترنمت الحناجر بأنشودة للداعي الأمين (طلع البدر علينا)، ومعها تعدد ممارسات الشعراء وأدوارهم مع جند القتال والمعارك، فكانت وقفاتهم التاريخية في خضم الأحداث الكبار بين معسكر الشرك المكي ومعسكر الإسلام المدني.

وعندئذ تجلت التناقضات وبانت ملامحها بين الوثنية والتوحيدية. وظهر المعترك الحقيقي بين الدولة والقبيلة، وبين الأمة والعشيرة، وهو ما صاغه الشعراء الجُدد في ظل أجواء تلك المدينة بوصفها العاصمة المقدسة للأمة الإسلامية ومصدر التشريع والأحكام، ومقر القيادة العسكرية، وموطن التخطيط الحربي والمشروعات القتالية لكل من سولت له نفسه محاولة النيل من الدين الجديد.

ومن هنا بدا طبيعيًا للمدرسة الكلاسيكية الجديدة أن تطور أدواتها، وأن ترسم خطاها في شكل مختلف، لعلنا نستطيع إبراز معالمه وحدوده من خلال إعادة قراءة إبداع شعرائها الأعلام في مواكبة الأحداث الجسام التي خاضها المصطفى (ﷺ) وأصحابه الكرام ضد براثن الشرك وبقايا طغاة الجاهلية .. فتحول فن المديح عند شعراء المدينة إلى صادق القول على نحو ما نرى لدى الأفذاذ من شعراء الجاهلية حتى أثنى عمر ــ رضي الله عنه ــ على زهير من دونهم حين رآه لا يمدح الرجل إلا بما هو فيه .. فكان منطق الصدق الأخلاقي هو الحاكم الأول لشعراء المدرسة الجديدة لأنهم يقولون ما يفعلون، حتى لينطبق عليهم الاستثناء الوارد في سورة الشعراء من أن منهم فئة ﴿ آمَنُوا

وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ﴾[1]. ولعل هذه الصفات التي طرحتها الآية الكريمة كانت مهيمنة على أمثال حسان وكعب بن مالك وعبدالله بن رواحة، ومن سار على منهاجهم من شعراء مدرسة المدينة المنورة دون سواهم من شعراء الخضرمة الفنية وأبناء الجيل الجديد، حيث ظهر لهم في المديح إضافات متجددة من واقع ما استقر في وجدانهم، ورسخ في ضمائرهم من مفردات المعجم الإسلامي وصوره، فكان الصدق غايتهم بعيدًا عن شبهة الزيف أو النفاق، وكان الدفاع عن الرسول أسمى أهدافهم، وقد شرفوا بصحبته الكريمة حتى نالوا شرف النسبة إلى معسكره، فاكتسب حسان موقع الصدارة حتى صار شاعر الرسول (ﷺ)، ونال كعب بن مالك الأنصاري موقعًا ملموحًا بين نقباء المسلمين في صلح الحديبية، وحظي عبدالله بن رواحة بشرف الشهادة في غزوة مؤتة بعد أن رفع اللواء بعد مقتل جعفر بن أبي طالب بعد أن رفع اللواء بعضديه بعد قطع ذراعيه.

وهكذا التقى الشعراء على حب حقيقي للممدوح بعيدًا عن شبهة التكسب أو ترقب العطاء، فقد تغيرت الغاية بمغايرة شخص الممدوح وشخص المادح، وهو ما أوجزه حسان نفسه في خطابه الصريح ردًا على أبي سفيان بن الحارث حيث وضع كل أطراف المعادلة بصورة مباشرة قائلاً له :

هجوتُ محمدًا فأجبتُ عنه ... وعند الله في ذاك الجزاء

أتهجوه ولست له بكفء ؟ ... فشركما لخيركما الفداء

(١) المقصود هنا الإشارة إلى الآية الكريمة ﴿ وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (*) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (*) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ (*) إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴾ (آية ٢٢٤-٢٢٧).

هجـوت مباركًـا بـرًا حنيفـا أمـين الله شـيمته الوفـاء

فمن يهجـو رسـول الله مـنكم ويمدحـه وينـصره سـواء

ليختتم بقوله :

لـساني صـارم لا عَيـب فيـه وبحـري لا تكـدره الـدلاء

وبذا حيث نجح الشاعر الفذ في إرساء مجموعة من القواعد عبر قلـة من الأبيات أثبت فيها انه شاعر الرسول (ﷺ) وينتظر الثواب من الله تعـالى، وليس من ممدوحه، ثم كشف مستوى المفارقة المخجلة لمهجوه إذا ما حـاول التشبه بالممدوح الأمثل، حيث رصع فيه مجموعة من الصفات الدينية بما يعزز منزلة المدرسة الإسلامية التي يباهى بها الشاعر ليجعل من نفسه قطبًا بـارزًا من أقطابها يستهين بدلاء خصومه في بحر شعره الطامي.

وبذا صنعت المدينة من الشعراء الحكيم والجندي بقدر ما صـنعته مـن أصحاب فن الكلمة في كل موضوعات الشعر ومجالاته، وباتت منزلـة شـاعر مدرسة (المدينة المنورة) في صورة أفضل بكثير من ضلالات الشاعر القبلـي الذي طالما تهاتف برابطة العصبية والدم انطلاقًا من قانون القبيلـة بمنطـق (جبلة بن الأيهم) :

وما أنا إلا من غزيـةَ إن غـوت غويت ، وإن ترشد غزيـة أرشـد

حيث اختلف الأمر، وتبدلت المواقف بما أحدثه الدين الجديد من تطهيـر النفوس من النزعة العرقية المتعصبة انطلاقًا واعيًا إلـى الـروابط الروحيـة الجديدة حيث تساوى أمامه البشر بحكم وحدة الأصل ووحدة المعبود الخالق ـ

سبحانه ـ فلم يكن بحاجة إلى تفرقة بين عربي وأعجمي إلا بالتقوى[١].
واستمرت مسيرة العطاء الفني في مدرسة المدينة المنورة لتضيف إلى فضائل الممدوح القديم فضائل جديدة تعكس مفهوم (المشروع الإسلامي) في تتبع صفات حُسن الخلق لدى العابد التقي الورع بكل ما يحيطه من معاني التدين والسمو الأخلاقي، مما وضع معالم جديدة للشخصية العربية المسلمة في صورتها المثلى في سياق المعجم الإسلامي، وأخلاقيات صاحب السيرة العطرة (ﷺ) من واقع مواقفه اليومية وممارساته الحياتية بين أصحابه وأتباعه ورعاياه، فكان القدوة، والنموذج، والأسوة، والمثل الأعلى، حيث زكاه ربه سبحانه وتعالى بأن جعله (على خلق عظيم)، واستشعر هو نفسه ذلك فقال عليه الصلاة والسلام (أدبني ربي فأحسن تأديبي).

وما حدث في مدائح شعراء المدينة تكرر من منظور مختلف في فن الهجاء، حيث ابتعد أقطابه عما تبارى فيه شعراء مكة من معجم القبح القبلي الموروث واكتفى الشعراء برد العدوان بمثله، بدليل النقيضة الموجزة التي رد بها كعب بن مالك الأنصاري على ضرار بن الخطاب الفهري حول توصيف أحداث غزوة الأحزاب.

حيث آثر ضرار نشر المغالطات على طريقة مبالغة شعراء الجاهلية إلى حد الكذب الأخلاقي والمبالغات المقيتة، ولكن كعب بن مالك الأنصاري آثر الموضوعية والصدق الذي حضه عليه الإسلام فنسب الانتصار في يوم الأحزاب إلى الله ـ سبحانه ـ قائلاً :

---

(١) هنا يستوجب البحث مراجعة تحليل خطبة الرسول (ﷺ) في حجة الوداع، وقد سجل فيها للأمة كافة دستور العلاقات الإنسانية بكل أبعاده وتفاصيله الدقيقة وقد حللنا الخطبة من هذا المنظور الدقيق في : كتاب تطور الفن النثري بين عصري صدر الإسلام وبني أمية.

ليلعم أهل مكة حيث ساروا وأحزاب أتوا متحزبينا
بأن الله ليس له شريك وأن الله مولى المؤمنينا
كما قد ردكم فلاً شريدا بغيظكم خزايا خائبينا
خزايا لم تنالوا ثم خيرا وكدتم أن تكونوا دامرينا
بريح عاصفة هبت عليكم فكنتم تحتها متكمهينا(١)

فهو حوار صادق تاريخيًا التقت فيه لدى الشاعر المسلم كل صور الصدق الأخلاقي والفني والاجتماعي والتاريخي معًا، بعيدًا عن صيغ الكذب أو التهويل التي طرحتها رؤية خصمه حيث كثرت مزاعم " ضرار " حول فروسية قومه من أهل الشرك والوثن في معركة لم تقع ــ أصلاً ــ إلا في مناوشات الأفراد ومبارزاتهم، نظرًا لحدوث معجزة كبرى؛ انتصر فيها المؤمنون بالرعب على حد تعبير القائد المصطفى (ﷺ) من خلال الريح الباردة التي أرسلها الله على الأحزب ﴿ وكَفَى اللهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ ﴾(٢).

(١) لم تكن النقيصة هنا بالمعنى الاصطلاحي الدقيق الذي صاغه شعراء عصر بني أمية، ولكنها النقيصة في الموضوع الحربي الواحد بنفس الوزن والروى، وهو ما سعى المرحوم الأستاذ أحمد الشايب إلى تأصيله في كتابه تاريخ النقائض في الشعر العربي من لدن الوقوف عند مقطعات بعض شعراء الجاهلية من أمثال بشر بن أبي خازم الأسدي وسويد بن أبي كاهل اليشكري والمرقش الأكبر وغيرهم بما يعتبر إرهاصات لمواقف العداء بين شعراء المعسكرين الإسلامي والوثني مع انطلاقة مدرسة المدينة المنورة في عصر المبعث من صوت التوحيد والإيمان.

(٢) أقصد هنا إشارات الشاعر التي مال فيها إلى دلالات الآيات القرآنية ﴿ وَرَدَّ اللهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وكَفَى اللهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وكَانَ اللهُ قَوِيًّا عَزِيزًا (*) وَأَنزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُم مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن صَيَاصِيهِمْ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقًا تَقْتُلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقًا (*) وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَّمْ تَطَؤُوهَا وكَانَ اللهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا﴾ (سورة الأحزاب: ٢٧:٢٤)

ولو شاء الشاعر أن يصور المعركة بمنطق الجاهلي في أيام العرب لكان له موقف آخر عبر سيل من المبالغات والتجاوز والكذب، بما قد يجافي حقيقة ما حدث من نصرة الله لرسوله وعباده المؤمنين بلا قتال ... حتى إذا ما أصيب من معسكر الإسلام سعد بن معاذ اتخذ منه ضرار الفهري صورة للمبالغة والتشفي كان رد شاعر المدينة حول أجر الشهداء ممن لا يعرف المشركون أقدارهم :

فإما تقتلوا سعدًا سفاها فإن الله خير القادرينا
سيدخله جنانًا طيباتٍ تكون مُقامة للصالحينا

وما حدث في المدح والهجاء وتصوير المعارك امتد لدى شعراء المدينة في بقية أبواب الشعر وموضوعاته، حتى على مستوى الصياغة والشكل، فلم يعد ثمة وقت لمثل ما كان في زمن المعلقات والمطولات بقدر ما استجاب الشعراء لمطلب الإيقاع السريع من خلال شعر المقطوعات، بما جنح إليه من القصصية والواقعية والتقريرية والوضوح والمباشرة، اتساقًا مع منطق الصدق الذي بدأ منه أولئك الشعراء لينتهوا إليه في نهاية المطاف استجابة للمنظور الأخلاقي في الإسلام.

ويتواصل تأثير البيئة الجديدة في المدينة المنورة على أخلاقيات شعراء مدرسة الدعوة الإسلامية حيث يرق شعر بعضهم بعد أن هداه الله للإسلام، وشرح صدره للإيمان ليحدث التحول في سلوكه ومنهجه، فإذا به يميل إلى المدح الجماعي لمعسكر المهاجرين مسجلاً موقفهم التاريخي بفروسيتهم وبطولتهم وشرف طاعتهم للقائد الرسول (ﷺ) .. وإذا بالشاعر المكي كعب بن زهير ينضم إلى مدرسة المدينة ليشهد شعره تحولاً رائعًا بعد مرحلة العناد

والتحدي ضد الدعوة والنبي وأصحابه، ليعلن الرجل موقفه من دعوة قومه إلى الدخول في الإسلام بعد أن قبل الرسول اعتذاره وخلع عليه بردتـــه الـــشريف بمجرد سماعه (بانت سعاد)[1].

ولا أدل على تحول كعب بن زهير من إصراره على الاعتذار بين يـــدي الرسول (ﷺ) وقد أهدر دمه، ولكنه جنح إلى ما هو معروف عن النبـــي مـــن الرحمة والحكمة في معاملة البشر فتحقق لكعب أمله بعد أن أفزعـــه الرفـــاق طويلاً وأخافوه من المثول بين يدي الرسول (ﷺ) حيث أكدوا له أنه سيقتل لا محالة :

وقـــال كـــل خليـــل كنـــت آملـــه ... لا ألفينـــك إنـــي عنـــك مـــشغول

فقلت : خلوا ســـبيلي لا أبَـــالكُمُ ... فكل مـــا قـــدَّر الـــرحمن مفعـــول

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته ... يومًا على آلـــه حـــدباء محمـــول

حيث بدا الشاعر في حالة من الصراع النفسي بـــين مـــا يخـــشاه ومـــا يسمعه، فصدق حدسه لما رآه من عفو الرسول (ﷺ)، حيث رأى منـــه قمـــة الرحمة وقمة العفو مع قمة القوة ـــ في آن واحد ـــ وهي قوة الحق واليقـــين والنور الساطع للبشرية كلها :

إن الرسول لنور يستـــضاء بـــه ... مهند مـــن ســـيوف الله مـــسلول

حتى وضعت يمينـــي لا أنازعـــه ... في كف ذي نقمـــات قيلـــه القيـــل

(١) والقصيدة مشهورة ذائعة ومعارضاتها الشعرية كثيرة بين شعراء المشرق وشعراء الأندلس في المغرب وقد عرفت بمطلعها (بانت سعاد) .. ومن الممكن العودة إلى شروحها ومعارضـــاتها لاستجلاء ما تحمله من منظومة القيم الإسلامية الجديدة التي طالما ارتقت بشاعرها ليـــصبح واحدًا من أعضاء مدرسة المدينة المنورة.

وكأنما أراد كعب أن يكمل دائرة مدرسة الأنصار ممن مدحوا قومهم، واعتزوا بموقعهم من الرسول وموقع الرسول بينهم، وأعلن ذلك مرارًا حسان ـ وغيره ـ معتزًا باختيار الله للأنصار جندًا :

وقال الله قد أرسلت عبدًا ... يقول الحق إن نفع البلاء

شهدت به فقوموا صدقوه ... فقلتم لا تقوم ولا نشاء !

وقال الله قد أرسلت جندا ... هم الأنصار عرضتها اللقاء[1]

ففي مقابل عرض صورة المعسكرين بين مدني ومكي، أو بين أنصار ومشركين جاء الخطاب الشعري الجديد عند كعب بن زهير مسجلاً للمهاجرين دورهم، وكأنما أخذ من مكة أفضل ما فيها في نصرة المصطفى (ﷺ) من خلال جند الإسلام في مهد الدعوة، وقد آزروه ونصروه، حتى إذا ما هاجر من مكة وهي أحب البلاد إلى قلبه كانت هجرة فرسان الدين الجديد حيث صور كعب بن زهيردورهم التاريخي حين رآهم[2] :

في فتية من قريش قال قائلهم ... ببطن مكة لما أسلموا : زولوا

زالوا، فما زال أنكاس ولا كشُفٌ ... عند اللقاء ولا ميل معازيل

شم العرانين، أبطال لبوسهم ... من نسج داود في الهيجا سرابيل

لا يقع الطعن إلا في نحورهم ... وما لهم عن حياض الموت تهليل

وبذا اكتملت الصورة والتقت أطراف المدرستين المكية والمدنية، وحظي المهاجرون بشعر كعب بن زهير، بقدر ما حظي الأنصار به عضوًا جديدًا وافدًا

(١) من همزية حسان بن ثابت : ديوانه بتحقيق الدكتور سيد حنفي.

(٢) من لامية كعب بن زهير : ديوان كعب، نشر دار الكتب المصرية.

عليهم منتميًا إليهم ... فكان اللقاء وكانت أصداء بيئة المدينة في لغة الشاعر وخيالاته وصوره، بقدر حرصه على ذلك التحول من معتذر ومـــادح إلـــى داع لقومه لأن يسارعوا بالدخول في الإسلام :

ذهبت إلى قومي لأدعــو جلهــم   إلى أمر حــزم أحكمتــه الجوامــع

وبدا طبيعيًا للمدرستين المكية والمدنية أن تلتقيا على مائدة رثاء رسول الله (ﷺ)، بل جاء اللقاء قبل ذلك متزامنًا مع فتح مكة، ودخول الناس في دين الله أفواجا، حيث مال نجم المدرسة المكية إلى الأفول، ليظل تـــوهج مدرســـة المدينة حاملاً عبقها وريحها الطيب مما تجلى في إبداع الـــشعراء وصـــورهم التي عكسته المؤثرات البيئية خير تمثيل[1].

ويبقى رصيد المدينة المنورة من الشعراء كبيرًا، ولديهم كثير من صور الإبداع والتميز، كما كان كذلك حظها من إنتاج شعرهم، ولعل هذا ما يستدعي إبراز أسماء الشعراء الذين احتفت بشعرهم وعضويتهم مدرستها حتى في حالة استبعاد أبي بكر وعمر وعثمان وعلي ــ رضي الله عنهم ــ جميعًا من عـــالم الشعراء الحقيقيين، وإن نسب إلى كل منهم بعض الأبيات التي تظل في دائـــرة النظم أكثر من دخولها في دائرة الشعر الحقيقي، بخيالاته وصوره ومبالغاتـــه وصراعاته.

ففي حالة استبعاد أسمائهم، يبقى من أعلام شعر المدينة كثير مما نظمه شعراؤها الذين مثلوا إفرازًا طبيعيًا لبيئتها المكانية، بما شـــهدته مـــن تحـــول

(١) كان طبيعيًا مع بداية الدولة الإسلامية أن تتلاقى المدرستان تحت لواء المعجم الإسلامي الجديد، وقد آذن عصر الوثنية بالمغيب، بما يعكس صورة أصيلة من نجاحات مدرسة المدينـــة التـــي وجدت امتدادها مع جيوش الفاتحين لمكة المكرمة حتى تلاقت المدرستان مع استمرار الصور الفارقة بين شعرائهما.

جذري مع مجيء هداية الإسلام إلى أرضها المباركة، وبيئتها الزمانية الجديدة في فترة وجود المصطفى (ﷺ) بين أهلها حيث برز من أعضاء تلك المدرسة المدنية : طلحة بن عبيد الله، وخبيب بن عدي، وعاصم بن ثابت، وبلال بن رباح، وفروة بن عمرو، وعثمان بن مظعون، وعمار بن ياسر، وعسير بن الحمام، وجعفر بن أبي طالب، ومحيصة بن مسعود، وعبدالله بن جحش، وأبو أحمد بن جحش، والجارود بن المعلى، وعمرو بن مرة الجهني، وعبدالله بن الحارث، وأبو خثيمة،و عبيدة بن الحارث، وأبو دجانة، وعبدالله بن زيد بن عبدربه، وفضالة بن عمير، ومالك بن عوف، ومالك بن نمط، وعبدالله بن أنيس، وبجير بن بجرة، وعبدالله بن كرز، وأبو الدحداح، إلى جانب الشعراء الكبار من أصحاب الدواوين : حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وكعب بن زهير، وعبدالله بن رواحة، والشاعرات من النساء تتقدمهن في الصدارة صفية بنت عبدالمطلب رضي الله عنها (أم الزبير بن العوام) ومعرفة قصتها الدرامية في البكاء على أسد الله حمزة بن عبدالمطلب حيث قالت في رثائه :

فقال الخبير إن حمزة قد ثوى ... وزير رسول الله خير وزير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة ... إلى جنة يحيا بها وسرور
فذلك ما كنا نرجى ونرتجي ... لحمزة يوم الحشر خير مصير
فوالله ما أنساك ما هبّت الصبا ... بكاء وحزنا محضري ومسيري
على أسد الله الذي كان مِذرهًا ... يذود عن الإسلام كل كفور
أقول وقد أعلى النعى عشيرتي ... جزى الله خيرًا من أخ ونصير[1]

(١) الإصابة ٣٤٨/٤ (ترجمة الشاعرة) وأبياتها (الاستيعاب ٣٤٥/٤).

صحيح أن صفية قد تقدمت شاعرات المدينة، ولكن الشعرية الجمعية قد انطلقت مبكرة من حناجر النساء فرحًا بقدوم رسول الله (ﷺ) إلى المدينة، فكانت أغنية الترحاب وأنشودة الفرح بالضيف القادم من مكة يحمل رسالة التوحيد من وحي السماء، وكان الغناء باللحن الجماعي للنساء والفتيات والصبية (طلع البدر علينا)[1] ولعل ما صنعه شعراء المدينة من تحول في السلوك وإعلاء منظومة القيم المثلى إنما يظل ماثلاً في إبداعهم بصورة جلية على غرار ما ورد مما ارتجز به طلحة بن عبيد الله في يوم (أحُد) على ما مثَّله من انتكاسة لدى المسلمين في المدينة لولا العزاء بوجود الرسول بينهم، حيث أنشد طلحة :

نحن حماة غالب ومالك   نذبُّ عن رسولنا المبارك

وفي يوم بني قريظة وقطع نخل بني النضير، مال حسان إلى المنظور الديني في تحليل الطبيعة النوعية للموقف :

وهان على سراة بني لؤي   حريق بالبويرة مستطير
تفاقد معشرٌ نصروا قريشا   وليس لهم ببلدتهم نصير
همُ أوتوا الكتاب فضيعوه   وهم عُمْيٌ من التوارة بور
كفرتم بالقران وقد أتيتم   بتصديق الذي قال النذير[2]

حيث تحول الأمر هنا في مدرسة المدينة إلى مقارنة صريحة بين منطق معسكر الكفر ويقين معسكر الإيمان، ولاسيما حين يتحزب اليهود مع المشركين وقد انصرفوا ـ أي اليهود ـ حتى عن كتاب دينهم فضيعوا التوراة، ثم كفروا

(١) البداية والنهاية لابن كثير ٣/٢٤٠-٣٢١.
(٢) أسد الغابة ٢/١٠٣، سير أعلام النبلاء ٣/١٥٤.

بالقرآن والرسول الخاتم، فكان مصيرهم ما أصابهم من صور الهلاك والبوار جراء ما جنته أيديهم من صور النذر والخيانة والمخادعة والطغيان، وما درجوا عليه من مناهج الكفر والعصيان على مدار تاريخهم المرير مع الأنبياء والرسل.

وبمثل تلك المقارنات بين أجواء الكفر وأضواء الإيمان في مدرسة المدينة المنورة سادت من حالة الرضا والقناعة لدى شعراء الإسلام فرحًا بما آتاهم الله من فضله على غرار ما أحسن تصويره عثمان بن مظعون ـ رضي الله عنه ـ وهو أول من مات بالمدينة من المهاجرين بعد ثلاثين شهرًا من الهجرة، وقد هاجر الهجرتين وشهد يوم بدر، وقبّل النبي وجهه بعد موته قائلاً (نعم السلف هو منا)[1] حيث كان من منظومة الشاعر في الرضا بجوار الله قوله :

فإن تك عيني في الرضا الربُّ نالها ... يدا ملحد في الله ليس بمهتد
فقد عوض الرحمن منها ثوابه ... ومن يرضه الرحمن يا قوم يسعد
فإني وإن قلتم غويّ مضلل ... سفيه على دين الرسول محمد
أريد بذاك الله، والحق ديننا ... على كل ما يبغى علينا ويعتدي[2]

حيث يرسم صورة تناقض المشهد الوارد بين الكفر والإيمان ساخرًا من حماقة الملاحدة والمشركين ممن لا يعرفون معجم الإسلام، أو لا يعترفون بالرسالة والرسول والحق والرحمن، حيث ضل سعيهم وخاب معه رجاؤهم.

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام ٣/٢٨٤.

(٢) صفوة الصفوة ١/١٨٥.

ومعروفة وذائعة قصة عبدالله بن رواحة، وهو يستقبل الموت في يوم مؤتة راجزًا في حواره مع نفسه :

أقسمت يا نفسي لتنزلنَّه لتنزلن أو لتكرهنه

إن أجلب الناس وشدُّوا الرنة مالي أراك تكرهين الجنة

قد طال ما قد كنت مطمئنة هل أنت إلا نطفة في شنة(١)

وكأنه انضم إلى فريق جعفر بن أبي طالب ـ رضي الله عنه ـ بنفس المنطق، وفي مثل نفس الموقع، والمشهد في تفاصيله وجملته أفرزته البيئة الروحية في خواطره، حين راح يستعذب القتال سعيًا إلى الجنة حين قال جعفر(٢):

يا حبذا الجنة واقترابها طيبة وباردًا شرابها

والروم روم قد دنا عذابها كافرة بعيدة أنسابها

عليَّ إذ لاقيتها ضرابها

وإذا كانت حياة الصحابة في المدينة المنورة قد أذكت لديهم تلك المعاني الدينية القويمة، فقد شاركهم الشعراء معجمهم وسلوكهم منذ عبروا بصدق عن شرف انتمائهم للمدرسة المدنية التي اتخذت شعارها من منطق الاعتزاز والفخر بالانتساب إلى دين رسول الله وأخلاقياته الرفيعة بمنطق عبدالله بن الحارث، في مثل قوله مبررًا ضرورة الرحلة إلى المدينة(٣) :

---

(١) البداية والنهاية ٣/٤٤-٤٥.

(٢) الإصابة ٢/٣٠٦.

(٣) تهذيب التهذيب ٢/٨٣، صفوة الصفوة ١/٢١٤.

إنـــا وجـــدنا بـــلاد الله واســـعة تنجي من الذل والمخزاة والهـــون

فلا تقيموا على ذل الحياة وخزي في الممات وعيب غيـــر مـــأمون

إنا تبعنا رســـول الله واطَّرحـــوا قول النبي وعالوا فـــي المـــوازين

فاجعل عذابك بالقوم الذين بغـــوا وعائذا بـــك إن عيلـــوا فيطغـــوني

وقريبًا من ذلك ماو رد من صراعات صريحة بين مسألة الكفر والإيمان بمنطق عبيدة بن الحارث، كما جاء قريبًا منه عبدالله بن الحارث، ولعل عبيدة قد حظي بمنزلة الشهداء التي شهد له بها رسول الله (ﷺ)، وقد شرف عبيدة بقطع رجله في يوم (بدر) حيث أصيب في مبارزته هو وحمزة وعلـــي حـــين بارزهم عدوهم فأنشد الشاعر :

فإن تقطعوا رجليَ إنـــي مـــسلم أُرجي بها عيـــشًا مـــن الله دانيـــا

مع الحور أمثال التماثيل أخلـــص من الجنة العليا لمن كـــان عاليـــا

وبعت بها عيشا تعـــرَّف صـــفوه وعالجتـــه حتـــى فقـــدت الأدانيـــا

فأكرمني الرحمن من فضل منـــةٍ بثوب من الإسلام غطى المساويا(١)

وثمة لقاء حميم بين حب المكان وحب القائد الذي أقام به بين أصـــحابه فوجدوا في طاعة أوامره عزَّهم أيًا كانت التضحيات، حيث تنتظـــرهم مقاعـــد الشهداء مهما تمزقت منهم الأوصال، أو قطعت الأرجل أو تنـــاثرت الأشـــلاء، وهو الموقف الذي صور منه جانبًا مالك بن عوف في تصوير القائـــد الأعلـــى لجيش الإسلام في المدينة (ﷺ) حيث صور موقف الجند من القائد : .

(١) السيرة النبوية لابن هشام ٣٤٤/١.

ما إن رأيتُ ولا سمعت بمثله   في الناس كلهم بمثل محمد
أوفى وأعطى للجزيل إذا اجتدى   ومتى تشا يخبرك عما في غد
وإذا الكتيبة عردت أنيابه   بالمسهرى وضرب كل مهند
فكأنه ليث على أشباله   وسط الهباءة خادر في مرصد[1]

وهنا كانت رؤية الرفاق للقائد في تفرده وكرم عطائه، وفي موقعه المتميز في صدارتهم كالليث بين أشباله .. وهو الموقف الذي تباكى فيه الرفاق على أسد الله حمزة ـ رضي الله عنه ـ والذي صورته صفية وزير رسول الله كما رأينا وكما أكدت :

فقال الخبير إن حمزة قد ثوى   وزير رسول الله خير وزير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة   إلى جنة يحيا بها وسرور
فذلك ما كنا نرجى ونرتجي   لحمزة يوم الحشر خير مصير
فوالله ما أنساك ما هبّت الصبا   بكاء وحزنا محضري ومسيري
على أسد الله الذي كان مِدْرهًا   يذود عن الإسلام كل كفور

بهذا المنطق الجلي وذلك البيان الواضح كانت صورة الإسلام في مسلك القائد الأعلى ورجالاته الأبرار الذين تقدمهم الشهيد حمزة – رضي الله عنه – لى الفوز بجنة الرضوان في معترك الكفر مع الإيمان.

وامتدت بكائيات شعراء المدينة من حمزة إلى وفاة المصطفى (ﷺ) حيث باتت الأماكن مجرد ذكرى تثير الشجن والأحزان لدى الأصحاب والأنصار

(١) البداية والنهاية ٣/٤٠٦، السيرة النبوية ٣/٢٤.

والأتباع، وعندئذ كثرت البكائيات التي تفوق في بعضها حسان بن ثابت على نفسه من خلال داليته المعروفة ومطلعها :

بطيبةَ رسم للرسول ومعهد   منير، وقد تعفُ الرسوم وتهمد[1]

ولا تنحمي الآيات من دار حرمة   بها منبر الهادي الذي كان يصعد

ليمتد لديه مشهد ذكريات المدينة بعد استقرار، الأمة ونجاح قيام الدولة، وتفوق المسلمين في حروبهم على المشركين، واستشعار عزة الإسلام ونصرة الدين، فإذا بحسان يستعرض المشهد الحزين بمزيد من تفاصيله الطللية التي طالما استقرت في وجدانهم وعقولهم بقدر استقرارها في بقية حواسهم، وخاصة حين تمتد مشاهد المقارنة والمفارقة بين رونق الماضي ومأساة الحاضر الذي يواصل فيه حسان تصويره الصادق :

وواضح آثار وباقي معالم   وربع له فيه مصلى ومسجد

به حجرات كان ينزل وسطها   من الله نور يستضاء ويوقد

معارف لم تطمس على العهد آيها   آتاها البلى فالآى منها تجدد

عرفت بها رسم الرسول وعهده   وقبرا واراه في الترب ملحد

ظللت بها أبكي الرسول فأسعدت   عيون ومثلاها في الجفن تسعد

وهو قريب من نظائره عند حسان نفسه حين راح ينتحب من شدة لهفته ووجده وحزنه على فقد رسول الله (ﷺ) فكما استعد لفدائه من قبل في حياته بأبيه وجده وعرضه، راح يحكي فصولاً من آلامه على السبق إلى الموت قبله :

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام ١/١٣٣-١٣٤.

وجهي يقيك الترب لهفي ليتني غُيبت قبلك في بقيع الغرقد
بأبي وأمي منْ شهدت وفاته في يوم الاثنين النبي المهتد
فظللت بعد وفاته متبلدا متلددا يا ليتني لم أولد
أأقيم بعد بالمدينة بينهم يا ليتني أصبحت سم الأسود
أو حل أمر الله فينا عاجلا في روحة من يومنا أو من غد[1]

ولعل الأبيات تعلق بذاتها ومحتواها على ما ورد فيها من معايير الصدق الإنساني بما لا يحتاج منا تعليقًا أكثر تفصيلاً.

ولعل جانبًا من تفوق مدرسة المدينة ـ أيضًا ـ مع كثرة شعرائها من مخضرمين وجدد قد امتد حين انتقل الشعراء إلى مكة المكرمة في يوم الفتح الأكبر؛ حيث كان استسلام شعراء الشرك، وكان انتماؤهم إلى مدرسة الإسلام بمثابة تحول خطير ومهم، حيث انتكست مدرسة مكة إلى غير رجعة، وسقط سلطان الوثنية الجاهلية من النفوس، وارتقت المشاعر والوجدان، فظهرت اعتذاريات عبدالله بن الزبعري نموذجًا مؤكدًا للمشهد الإسلامي الذي صدرته المدينة إلى مكة، فكانت التوبة والإنابة والتحول شاهدًا على عبقرية مدرسة المدينة التي انتقلت بمثل معجم كعب بن زهير على غرار ما ردده ابن الزبعري في إدراكه طبيعة الفوارق بين المدرستين حين قال[2] :

يا رسول المليك إن لساني راتق ما فتقت إذ أنا بور
إذ أجاري الشيطان في سنن الغي ومن مال ميله مثبور
آمن اللحم والعظام لربي ثم قلبي الشهيد أنت النذير

(١) ديوان حسان بتحقيق د. سيد حنفي.
(٢) نفس المصدر.

لتمتد لديه نغمة الاعتذار ممزوجة بمديح المصطفى (ﷺ) وكأنما وعي الدرس الإسلامي جيدًا مودعًا مرحلة النزق والطيش والسفه إلى غير رجعة :

فاليوم آمن بالنبي محمد ... قلبي، ومخطئ هذه محروم

مضت العداوة وانقضى أسبابها ... ودعت أواصر بيننا وحلوم

فاغفر، فدى لك والدي كلاهما ... زللي فإنك راحم مرحوم

وعليك من سمة المليك علامة ... نور أغر وخاتم مختوم

أعطاك بعد محبة برهانه ... شرفا، وبرهان الإله عظيم[١]

ولم يكن ابن الزبعري وحيدًا في ساحة التحول بين المدرستين بل شاركه غيره من شعراء مكة منذ آمّن الرسول (ﷺ) القوم ومنّ عليهم بإطلاق سراحهم، فكأنما أطلق سراح ألسنة الشعراء فتجاوزت قيود الوثنية والشرك إلى رحابة الإسلام والتوحيد حتى تهاتف الشعراء بمنطق التوحيد والثناء على خير البرية على نحو ما سجله العباس بن مرداس[٢] :

رأيتك يا خير البرية كلها ... نثرت كتابا جاء بالحق معلما

ونورت بالبرهان أمرًا مُدمسًا ... وأطفأت بالبرهان نارًا مُضرّما

فمن مبلغ عني النبي محمدا ... وكل امرئ يُجزّى بما قد تكلما

تعالى عُلوا فوق عرش إلهنا ... وكان مكانُ الله أعلى وأعظما

ولاأدل على تواصل المدرسة (المدنية) وامتدادها الرائع من استيعاب فحول الشعراء المخضرمين، خاصة منهم من تفوقوا ونبغوا منذ الجاهلية ..

(١) البداية والنهاية ٣٠٨/٤

(٢) نفسه ١٠٩/٤

وإذا بدور حسان بن ثابت الأنصاري يمتد ويتواصل ويعلو عن شاعر في منزلة لبيد بين ربيعة حين يتحول إلى حكيم مسلم يدرك قيمة ما يسمعه من كلام الحق فيتحول إلى مدح الرسول (ﷺ).

أرى الناس لا يدرون ما قدر أمرهم   بلى، كل ذي لب إلى الله واصل

ألا كل شيء ما خلا الله باطل   وكل نعيم لا محالة زائل

وكل امرئ يوما سيعْلم سعيه   إذا كشفت عند الإله المحاصل

ثم يكتمل المشهد حتى عند شعراء الهجاء والفحش والإقذاع ممن عوقبوا على إعلان فحشهم فارتقى بهم الإسلام درجات، وتحولوا إلى الساحة الجديدة بما تتطلبه من النقاء والطهر فكان منطق الحطيئة في قولته الحكيمة :

ولست أرى السعادة جمع مال   ولكن التقى هو السعيد

وتقوى الله خير الزاد ذخرا   وعند الله للأتقى مزيد

وما لابد أن يأتي قريب   ولكن الذي يمضي بعيد[1]

ومعروفة قصة الحطيئة حين حبسه عمر ليشتري أعراض المسلمين من جراء فحش لسانه.

وعلى هذا النحو رسمت المدينة مشهدًا جديدًا للحياة والإبداع معًا، بقدر تحول طبيعة الحياة على المستويات الإنسانية والروحية والعقلية والوجدانية والدينية، حيث استوعب شعراؤها مبادئ الدين الجديد وتشربوا قيمه السامية، فصنعت منهم رجالاً أشداء، وظفوا ألسنتهم في خدمة دينهم، والدفاع عن رسولهم عليه الصلاة والسلام بعيدًا عن منطق المرواغة أو النزق الذي درج

(١) العقد الفريد ٩٢/٢

عليه شعراء الشرك في مكة حتى إذا ما انتقل بعضهم إلى المدينة ظل عاجزًا عن استيعاب المعجم الجديد، فتمادى في غيه وكذبه ومغالطاته على نحو ما سبق تناوله من تحليل شاهد الصدق الأخلاقي والتاريخي عند كعب بن مالك الأنصاري بحكم انتمائه إلى المدرسة الإسلامية في المدينة، وما ظل عليه شاعر مثل ضرار بن الخطاب القهري ـ وهو يغالط ويزيف الواقع ـ فيفاخر بقوة قريش وبأس أبطالها وهو ما لم يحدث ليستفز بذلك شعراء الإسلام في مثل أبياته المشهورة[1] :

ومشفقة تظن بنا الظنونا ... وقد قُدنا عرندسة طحونا

كأن زهاءها أُحُدٌ إذا ما ... بدت أركانه للناظرينا

ترى الأبدان فيها مسبغات ... على الأبطال، واليلب الحصينا

وجردا كالقداح مسومات ... نؤم بها الغواة الخاطئينا

كأنهم إذا صالوا وصلنا ... بباب الخندقين مصافحينا

وليمتد الزيف عنده في تصوير أبعاد الحدث التاريخي على غير حقيقته، فلم يتعرض لما طرحه كعب بن مالك من أمر الريح العاصفة - أو غيرها - من صور المدد الإلهي والنصر الديني، بل استمر ضرار في تهديده ووعيده الجاهلي للمسلمين.

وسوف نزوركم عما قريب ... كما زرناكم متوازرينا

بجمع من كنانة غير عُزل ... كأسد الغاب قد حمت العرينا

(١) ديوان الحطيئة ص٣٩٣.

ومعروف أن ضرارًا قد دخل الإسلام يوم الفتح كما حدث من ابن الزبعري، وإن ظل يحمل في نفسه شيئًا من ضغائن الماضي وأدران الوثنية الجاهلية؛ ربما لقصر فترة إسلامه التي لم تتح له فرصة استيعاب المنهج كماصنعه شعراء مدرسة المدينة المنورة».

ويبقى من حق شعراء تلك المدرسة أن نسجل لهم دورهم في تطوير مسيرة عطاء الشعر العربي في ظل الإسلام من عدة نواحٍ :

١- أن المعجم الإسلامي قد وجد سبله من خلال فكر شعراء المدرسة ووجدانهم فصدروا عنه وعيًا وفهمًا وإدراكًا واستيعابًا حتى بدا غالبًا على أشعارهم بقدر غلبته على فكرهم ووجدانهم، وربما بقيت لديهم بعض القسمات الجاهلية الفنية في مطالع القصائد، بما لا يؤثر سلبًا على مستوى التحول عبر معطيات الدين الجديد في محتوى النص الشعري وبناء محتواه في سياق مادة المعجم المستحدث.

٢- أن أخلاقيات شعراء المدينة ظلت على سموها وأصالتها، اقتداءً بالمصطفى عليه السلام حالة وجوده بين ظهرانيهم، فكان النموذج والأسوة والقدوة التي لابد أن يظل دورها وقدرها مع انتشار الدين الجديد، وحتى بعد وفاته (ﷺ) ظلت أخلاقيات المدرسة في نفس الاتجاه من خلال تعامل الشعراء مع خلفائه الراشدين ـ رضي الله عنهم ـ ومع استمرارالدعوة إلى الإسلام بالحكمة والموعظة الحسنة، والجدل بالتي هي أحسن، ونشر قيم الصفح والتسامح والرحمة والعدل والحق والخير والجمال.

٣- حرص شعراء مدرسة المدينة المنورة على تصوير بيئتها الروحية

وقيمها السامية، بقدر ما صوروه من وقائع مرحلة نشأة الدولة الإسلامية من خلال الغزوات المتلاحقة التي اعتدى فيها المشركون واليهود على المسلمين، فكان عليهم واجب الرد، وهو نفس المنهج الذي سارت عليه مدرسة الشعر المدني في رد العدوان بمثله بعيدًا عن الفحش والإقذاع، كما حرص شعراء المدرسة على الانطلاق من منظومة الصدق بكل دلالاته ومجالاته من الصدق الفني والأخلاقي والتاريخي والاجتماعي في آن واحد.

٤- اتسم شعر مدرسة المدينة بدقة المضامين التاريخية، بما يجعله أقرب إلى التوثيق لأحداث المدينة ومواطن حروبها ودوافعها ونتائجها بقدر ما اتسم به من تجديد في الشكل والمعمار الفني؛ حيث انتشرت المقطعات والأراجيز اتساقًا مع إيقاع المجتمع الحربي الجديد، وشاعت فيه القصصية لتصوير الأحداث بين شخوص وحوارات وتقارير، وندرت فيه الصور بما لا يعكس ضعف القريحة ولا القصور في ملكة التصوير بقدر ما يعرضه من الارتباط بالوقائع والحرص على تصويرها، بمنأى عن المبالغات والأكاذيب والمفتريات على النحو الذي عُرف به شعراء المدرسة المكية.

٥- أن ثمة تفاوتًا قد حدث بين مستويات الإبداع لدى شعراء المدينة من حيث وحدة المعجم الإسلامي الذي التفوا حوله يستقون من مفرداته وجمله وتراكيبه، مع تعددية مصادر المعجم نفسه بين الصيغ القرآنية والحديثية والعبادات والتكاليف والشعائر والمناسك وأساليب القسم وصيغ الدعاء، ومع هذا كله ظلت السمات الفردية غالبة على طابع شعراء المدرسة فكان مسلك حسان ومن اتبع نهجه في اتجاه

استدعاء الأنساب وأيام القبائل، لإيقاع الأذى النفسي بأهل مكة من شعراء الشرك، بينما سلك ابن رواحة وكعب بن مالك ومن سار على منهجهما في اتجاه تكثيف المعاني الدينية التي كثيرًا ما جعلوها موضع فخرهم واعتزازهم في مقابل تعيير القرشيين بسلبها.

٦- أن مدرسة المدينة جنحت ـ حينًا ـ إلى الفخر بالأنصار والمدح الديني لهم في مقابل تعنت شعراء الشرك في مكة، ومع هذا حاول بعض الشعراء الجمع بين الأمرَيْن على طريقة كعب بن زهير؛ حين شغله مدح المهاجرين وهو في معسكر الأنصار، ومع هذا حدث التوازن في مدائح المدرسة من المنظور الأخلاقي الإسلامي بشكل متميز.

٧- أن كل موضوعات الشعر في مدرسة المدينة صارت قابلة للتجديد والتحديث بدءًا من قيم المديح والفخر إلى سالبها في الهجاء، إلى ماضيها في الرثاء، إلى ما حدث من تحول في رقة النسيب ونقاء الغزل بعيدًا عن التشبيب والغزل الصريح، إلى ما غلب على سلوكيات الشعراء من أدب الحوار والترميز أحيانًا على طريقة حميد بن ثور الهلالي حين تغزّل في حمامة متخذًا منها رمزًا لإفراغ تجاربه دون تصادم مع قيم المجتمع الجديد، وهو ما بدا تمهيدًا لغزل العذريين في العصر الأموي، أو بدا امتدادًا طيبًا للصور الموجبة في غزل المتيمين في العصر الجاهلي، من جانب مع تواصل التيار مع منظومة القيم الإسلامية الحاكمة لعلاقة الرجل بالمرأة على أساس من الاحترام والعفة والطهر والنقاء من جانب آخر.

وهكذا حظي شعر مدرسة المدينة المنورة بكل مؤثراتها زمانًا ومكانًا، فكان الحصاد الطيب لشعرائها الذين احتفى بهم مجتمع المسلمين ومازال في كل بقاع المعمورة.

المدخل الثامن

من

النصوص الأموية

طبيعة الرحلة إلى عصر بني أمية

التحديد :

- يمتد العصر الأموي ـ تاريخيًا ـ قرابة قرن من الزمان منذ نهاية عصر الراشدين. ومع انتقال الخلافة إلى البيت السفياني؛ منذ تولى أمرها معاوية بعد مسألة التحكيم، ثم كانت البيعة لابنه يزيد بعده فيما عُرف ـ تاريخيًا بعام الجماعة (٤٠هـ) ـ وكأنما كانت بداية قيام الدولة مرتبطة بحركة الصراعات الحزبية والفكرية المعلقة بنظام الخلافة، ومن أحق بها من المسلمين من غيره، ولعل موقعة " صفين " كانت بمثابة البداية الحربية، كما كانت موقعة " الزاب الأكبر " التي هزمت فيها الدولة الأموية مؤذنة بأفولها وبداية عصر جديد لبني العباس، فكلتا المعركتين ـ على المستوى الحربي ـ مثلت الحد الفاصل في رحلة الدولة الأموية بدايةً وانتهاءً (١٣٢هـ).

ويتجاوز هذا " التحديد " قضية معركة، أو قصة حرب، حيث تقوم دولة أو تسقط أخرى، ليتوقف الأمر عند نظريات وصراعات مذهبية بانت وتجلت صورها حتى بدت علامات كبرى مميزة لفترات حكم الخلافة الأموية من خلال البيتين السفياني والمرواني على حد سواء. وهي نظريات تخلقت مع مولد الدولة الجديدة، وظلت جوانب منها تتوالد، ويزداد نموها حتى بعد أفولها، وحتى مع مطالع قيام الدولة العباسية على أنقاضها، ومن هنا كانت بداية قيام الدولة الأموية بداية جدلية مرتبطة بعدة ملامح لعل أبرزها ذلك الجدل القائم أصلاً حول " نظام الحكم " من ناحية، وحول القضايا الدينية من ناحية أخرى، وهو ما تمخض عن مولد تسعٍ من الفرق عبر هذين الميدانين معًا :

ففي الإطار السياسي ظهر الحزب الأموي الحاكم قابضًا على زمام الأمور، وكان له شعراؤه ومؤيدوه ممن تبنوا تبرير وصول الحكم قصرًا على

خلفائه، خاصة أنه أصبح حكمًا استبداديًا قائمًا على نظام الوراثة، ومعه ظهرت فكرة" القصر " وصورة " البلاط " و" الحُجَّاب " و" رجال التشريفات "، مما يعد سمة جديدة لم يعرفها نظام الخلافة الراشدة، وإذا بالشعراء الفحول من شعراء القصر الحاكم يتولون الدعاية للأسرة الأموية في محاولات مستميتة لإقناع المسلمين بحق الأمويين ــ دون سواهم ــ في تولي الحكم وتوريثه في ذويهم، ولما لم يجد الشعراء بدا من تفضيل أنساب الفرع الأموي ــ أساسا ــ على بقية الفروع الهاشمية والقرشية، فقد خلطوا خلطًا بيِّنًا بَيْن الفكريَنْ السياسي والديني، حيث وظف بعضهم الجبرية للترويج لهذا النظام، فصوروه ــ أي الحكم ــ وقد جاء إلى الخليفة قدرًا إلهيًا مقدورا، واختيارًا ربانيًا مطلقًا لا يمكن أن يُرد أو يناقش، وبدأ معها الترويج لقداسة تلك الخلافة انطلاقًا من مفاهيم وافدة بدت غير عربية وغير إسلامية تجعل من الحاكم سلطان الله في أرضه، أو تصوره باعتباره ظل الإله على الأرض، أو تأخذ بما عُرف عن الفرس بنظرية " التفويض الإلهي " في الحكم. وعندها يتحول لقب الخليفة مع هذا الوافد المقدس على ألسنة شعرائه إلى " خليفة الله " بدلاً من خليفة المسلمين، أو أمير المؤمنين، مخالفة لما ساد في عصر الراشدين منذ اختيار الصديق ــ رضي الله عنه ــ خليفة لرسول الله ﷺ يوم اجتماع سقيفة بني ساعدة وإجماع المسلمين على خلافته ليصرح للقوم بأنه تولى أمرهم وليس بخيرهم فإن أحسن أعانوه وإن أخطأ قوموه[1].

---

(١) يراجع في دراسة تحولات نظام الحكم الأموي دراسات الدكتور شوقي ضيف حول التطور والتجديد في الشعر الأموي، وكتاب د. خليف الشعر الأموي : دراسة في البيئات، وكتاب د. أحمد الحوفي : أدب السياسة في العصر الأموي، وكتاب د. عبدالله التطاوي : أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج٣-ج٤ في عصر بني أمية.

وفي مقابل الحزب الأموي الحاكم كان تعدد الأحزاب المعارضة له، حيث تباينت نظرياتها، وتعددت مواقفها، والتقت رؤاها في بوتقة العداء الصريح لبني أمية، حتى تبلورت لكل منها نظرية خاصة تبناها أبناؤها، على ذلك النحو الذي انتهى إليه الأمر من خلال ثلاثة أحزاب كبرى نمت في ظلال فرق معلنة، واستمرت في أطر خلايا سرية تنقسم إليها، وفروع صغرى تختلف حول التفاصيل الدقيقة، وربما تتفق حول النظرية الأساسية التي صدر عنها " نظام الحكم " مع تكفير مغتصبيه، حيث ظهر الحزب الزبيري في الحجاز ليعكس حنينًا إلى السلطة المفقودة سياسيًا في هذا الإقليم العريق، حيث تحول مركز ثقل الخلافة إلى دمشق مع مولد الدولة الجديدة، وهو تحول ترك حزنًا عميقًا لدى أهل الإقليم الذي تمتع طويلاً بوجود العاصمة المقدسة فيه، وراح أقطاب " الحزب الزبيري " يتحمسون " لنظريتهم " التي تتبلور في إعلان حق القرشيين في الخلافة منذ أعلن عبدالله بن الزبير رفضه لأن يبايع معاوية في أمر تولية ابنه يزيد لعهد الخلافة من بعده، واعتصم عبدالله ببيت الله الحرام وعُرف (بالعائذ بالبيت)، واتخذ من بعض شعرائه الكبار وسائل إعلام تتبنى نشر نظريته حول حتمية قرشية الخلافة، وكان عبيد الله بن قيس الرقيات هو الصوت الراجح تبنيًا لنظرية الحزب وقضاياه، وانتصارًا لمبادئه، ودفاعًا عن زعيمه الحجازي عبدالله، وعن أخيه مصعب في إقليم العراق[1].

وقد سطَّر ابن قيس في مدائح الزبيريين ما يكشف طبائع نظريته الحزبية انتماءً والتزامًا وتخصصًا وقناعة، كما سجل في صراحة وجلاء عداءه الصريح لبني أمية، مما يؤكد نفس المقولة في هجائياته، وفيما فتحه من باب

(١) مزيد من التفاصيل في دراسة الدكتور إبراهيم عبدالرحمن حول عبيدالله بين قيس الرقيات، وكتاب الدكتور عبدالقادر القط : في الشعر الإسلامي الأموي.

الغزل السياسي أو الهجائي أو الكيدي، مما مثل تحولا جديدًا ومتميزًا في هذا الموضوع منذ وجهه إلى خدمة سياسة حزبه ومبادئه على حساب التعريض الغزلي بنساء البيت الحاكم في دمشق. ولسنا هنا بصدد تقويم قوة الحزب من ضعفه، ولا التوقف عن تفاصيل معاركه أو حروبه مع الدولة الأموية على غرار أحداث يوم " الحرة " أو " الطف "، أو " الثوية " أو غيرها، فهي قضايا تاريخية تعددت حولها التفسيرات، وتنوعت حولها صيغ الرصد والتناول، وظل التاريخ شاهدًا على قلة أنصار الحزب الزبيري، وفشل زعيمه في استقطاب كثير من الشعراء الكبار حوله، ربما بسبب ما أذيع حول بخله على شعرائه بالعطاء، أو غيره من المواقف، ولعل ما بقي من الحزب ينتهي إلى تصوير ما أصابه من قهر وهوان أمام بطش الدولة الأموية التي عمدت إلى إعمال القبضة الحديدة ممثلة في الحجاج بن يوسف الثقفي بعد تكرار محاولات المهادنة، وإعمال السياسة في المراحل السابقة عليه في إقليم الحجاز.

أما الحزب الثالث فتمثل في فرق الشيعة ممن وقفوا على مطلب الخلافة في أبناء عليّ ــ رضي الله عنه ــ ليستمر في سلالته من بعده باعتبار قرب أنسابهم من رسول الله ﷺ سواء من ناحية " عليّ " ابن عمه ﷺ، أو من حيث نسبهم إلى السيدة فاطمة الزهراء بنت رسول الله ﷺ. وهو نسب شريف طاهر في كلا فرعيه، وهم يتفردون به دون سواهم من الفروع القرشية، وبناء عليه راحوا يطرحون نظريتهم حول ضرورة إعادة الحكم إلى من هم أحق به ــ بهذا القياس ــ من الفرع العلوي، باعتبار تفرده بتلك الأحقية؛ الأمر الذي نتج عنه خلط واضح بين قضايا التوريث على إطلاقها، وبين تخصيص أمر التوريث ــ هنا ــ بالخلافة ونظام الحكم. وكثر أتباع التشيع، وانقسم أهله فرقًا وطرائق قددًا بين معتدلة وبين غلاة متطرفين، فكان للمعتدلين رؤيتهم السياسية حول "

نظام الحكم " كموقف سياسي، وكان للغلاة رؤاهم التي تجاوزت حد السياسة وأمر الخلافة إلى مطالب أخرى مست بعضها أصول العقيدة، وبدت بعضها واردة ووافدة من مصادر إسلامية على نحو ما تردد لديهم من فكرة " تأليه الإمام " أو " العلم الإلهي " أو العلم اللدُني أو علم الباطن أو المستور الذي خص به الإمام، وكذلك كان توقفهم عند "عصمة الإمام" وعند " مبادئ التناسخ " والحلولية والرجعة، وفكرة المهدي المنتظر، مما يمثل مبادئ جديدة بدت نبتًا غريبًا سطر مواقف غريبة، وقامت على أساس منه ثورات مضادة للخلافة، وبنيت على أساسه قضايا التفكير للأحزاب الأخرى، ومنها الحزب الحاكم بالطبع.

واستمرت الخلايا السرية تتوالد، ويتجدد معها مستوى الحوار، ويشتد حولها التشبث بالمبادئ والنظرية، حتى إذا ضاق الأمر بأبناء الحزب سُمح لهم من باب " التقية " و" الموارة " بمداهنة الحاكم ومداجاته، والتنازل العارض المؤقت أمامه عن الانتماء الحزبي إذا ما خشى بطشه، فإذا ما عاد المنتمي إلى حزبه اعترف به، وأباح له مثل هذا الموقف ضمانًا لبقاء الحزب ومبادئه وأبنائه. وتعددت الفرق المنتمية إلى حزب الشيعة وتعددت أسماء أقطابها، ما بين الزيدية والإمامية الاثنى عشرية أو الإسماعيلية أو غيرها، لتستمر الفرق الصغرى متممة لمسيرة البدايات الحزبية الأولى في ظل شعراء كبار مثلوا قممًا حزبية تنافح عن المبدأ، وتلتزم بحدوده، على نحو ما عرف عن الكميت بن زيد الأسدي، وكُثَيِّر بن أحمد الخزاعي، وغيرهما ممن وظفوا شعرهم في تبني قضية الحزب وأنصاره، ونظم الكميت ديوانًا كاملاً ينصرف إلى هذا المستوى السياسي، فيما عُرف بديوان " الهاشميات " ومنه يتضح فيه خصوصية آل البيت من بني هاشم بمنظومات الشاعر كلها في باب الشعر السياسي والأسلوب الجدلي.

ويأتي دور الحزب الرابع الذي تبنى المعارضة لكل الأحــزاب الــسابقة وطرح نظرية سياسية مختلفة تمامًا، حيث راح يكفر من خلالها الحزب الحاكم – أولاً – باعتباره مغتصبًا لما ليس له بحق أصلاً ولا فرعًا ولا وراثة، ورافضًا نظرية "التشيع" و" الزبيرية"، وداعيًا إلى رؤية محددة أساسها أن يتــاح أمــر الخلافة للمسلمين جميعًا في اختيار حر صريح ومباشر ومعلن لمن يقع عليــه إجماعهم، حتى ولو كان عبدًا حبشيًا. ومن منطلــق " العبوديــة " لا يــشترط الانتماء إلى السادة من قريش من بني هاشم أو من بني أمية، ومن منطلــق " الحبشية " تسقط فكرة القرشية عند الزبيريين.

وحول هذا المبدأ اشتد الدفاع، وكثرت مناوشات الخوارج مــع الخلافــة الأموية، كما كثرت من قبل مع عليّ نفسه يــوم أن رفــضوا مبــدأ التحكــيم، وحاولوا مع عليّ ــ رضي الله عنه ــ لأن يعدل عنه، وكثــرت صــيحاتهم " لا حكم إلا لله " ورفعوا المصاحف على أسنة الرماح، وظلوا منقسمين على علــيٍّ ــ رضي الله عنه ــ حتى قاتلهم في يوم " النهروان "، وبعدها تمركــزوا فــي إقليم البصرة، وتعددت فرقهم هناك تبعًا لأعلامهم الكبار أيضًا، فظهــر مــنهم الأزارقة والإباضية والصفرية والنجدات، وظلوا ينــاوئون الخلافــة صــراحة، ويطلقون على أنفسهم مسميات أخرى عرفوا خلالها "بالحرورية " و" بالشراة " إلى جانب " الخوارج " من خروجهم أساسًا على عليٍّ ــ رضي الله عنه ــ ومن وجهة نظر أقطابهم من خروجهم في سبيل الله وشرائهم الآخــرة بالــدنيا، أو نسبة إلى أحداث يوم " حروراء ".

تمادى حزب الخوارج في عنفه وقسوته، خاصة في إباحتــه اســتحلال دماء المسلمين ممن لا ينتمون إلى مبادئه، أو لا يسيرون في ركــاب جنــده،

وظهر لهم شعراء مشهورون تبنوا قضية الحزب، وتنادوا بما حولها من فروع، وكثرت معاركهم، واشتد رفضهم السياسي، وخطوا لأنفسهم سلوكًا زاهدًا في الحياة أساسه التقشف، ورفض متع الدنيا، أو الانسياق وراء زخرفها الزائل، مما تبناه أيضًا شعراؤهم على نحو ما عرف عن " الطرماح بن حكيم "، و" عمران بن حطان "، و" قطري بن الفجاءة "، و" بلال بن مرداس " وغيرهم من أنصار الاتجاه الخارجي ممن تزاحموا على الموت، وتسابقوا إلى ساحاته وميادينه حبًا للشهادة، ورفضًا لحياة رأوا فيها قبول الظلم عارًا يوازيه الموت على الفراش، وشغلهم أمر الشهادة كثيرًا حتى أصبح ضمن مبادئهم التي ينافحون عنها بغضًا للحياة، وحبًا للموت، وتنافسًا من أجله(١).

وفي مقابل الأحزاب السياسية الأربعة ظهرت فرق دينية أخرى راحت تكمل مسيرة التحول الجدلي في هذا العصر :

أولاها : فرقة " الزهاد " وقد شغل أقطابها بمحاولات التأصيل لفلسفة الزهد كرد فعل لتيارات المجون، وبدايات الزندقة التي بدأت تتسرب إلى شباب العصر، وقد التقى حولها فريق من الخطباء والشعراء والكتاب ممن كانت لهم مكانة بارزة لدى بعض الخلفاء، خاصة من مال منهم إلى الزهد والتنسك والورع في سلوكه وحكمه، على نحو ما عُرف من مكاتبات وقعت بين الإمام الحسن البصري والخليفة عمر بن عبدالعزيز يصور له فيها ملامح شخصية الإمام العادل، ومنهجه في حكمه، وموقعه وواجباته تجاه رعيته، إلى غيرها من تذكير دائم له بأمر الآخرة، أو انشغال لا ينقطع بقضية المصير، والأرزاق، والحشر،

(١) يراجع كتاب الدكتور سهير القلماوي عن شعر الخوارج ودراسة د النعمان القاضي عن شعر الفرق الإسلامية في العصر الأموي.

والثواب والعقاب، والجنة والنار، مع اللجوء إلى القصص الديني في موضع الوعظ والاعتبار من خلال استعراض تاريخ الأمم السابقة بما ساد فيها من عصيان وطغيان، وما أصابها من إبادة وفناء، وهو التيار الذي قام عليه رجال آخرون وضعوا الأصول الكبرى لزهد إسلامي يُعد ـ في جوهره ـ امتدادًا لتقشف جيل السلف من الفاتحين الذين لم تشغلهم الغنائم، ولم يُغرهم الثراء بقدر ما شغلتهم العبادة والورع والتقوى، وتركوا لأبناء العصر ما جمعوه من ثراء البلدان المفتوحة، حين اتخذوا من الزهد مسلكًا اقتداء بعابد الأمة وزاهدها الأول ﷺ، وانصرافًا عن الاستغراق في متع الحياة أو الاستكانة لفتنها وزخرفها.

ويدأ الحسن البصري وأبو الأسود الدؤلي والنعمان بن بشير الأنصاري وغيرهم يرسمون قواعد الزهد على أساس فكري جدلي، حتى دار الجدل والحوار، وكثر الكلام، وتعددت الحجج، وظهرت إرهاصات علم الكلام، وتناقضة الآراء حول تحديد مكانة " المؤمن الفاسق " لتظهر فرقة أخرى تنقسم على الحسن البصري، وتنشق على اتجاهه، وتعارض فكره، فيدلى واصل بن عطاء برأيه الخاص حول موضوع " المنزلة بين المنزلتين " متجاوزًا بذلك رأي الحسن في قضية " العفو الإلهي " في مسألة المؤمن الفاسق، وأيضًا رأي الخوارج حول تكفيره واستباحة قتله. واستحلال دمه، وهنا بدأت فرقة المعتزلة رحلتها الكلامية منذ هذا التاريخ، ثم شهدت امتدادها على يد تلاميذه الذين أصلوا لمنهجها العقلي حول الأصول الخمسة المرتبطة بقضايا التوحيد، والعدل الإلهي، والجبر والاختيار، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والمنزلة بين المنزلتين، ليستمر تاريخ الاعتزال، وليمتد معه طرح إشكاليات التأويل والمجاز القرآني، وتنسب فرقه إلى أقطابه الكبار على نحو ما عرف عن "الواصلية" ثم امتدادها لدى " النظامية " ثم " الجاحظية " في العصر العباسي، كما عرف هذا

الامتداد ضروبًا من الفتن الفكرية على نحو ما عرف على مدار عصر المأمون ثم المعتصم بالله والواثق بالله من اتخاذ الاعتزال مذهبًا رسميًا للخلافة، إلى أن جاء المتوكل فأنهى الفتنة حول خلق القرآن، وأعاد إلى أهل السنة مكانتهم.

في مقابل فرقتي الزهاد والمعتزلة تظهر فرقتا " الجبرية " و" القدرية " ويمتد محور الجدل عندهما حول قضية (الجبر والاختيار)، وقد نجحت الخلافة الأموية في التقاط خيوط القائلين بالجبر الإلهي، فإذا بكثير من شعرائها الكبار يوظفون هذا النمط من الفكر توظيفًا سياسيًا يبث في روع الرعية والفرق السياسية أن الخلافة قدر إلهي، واختيار مقدس مطلق، لا يصح التنازع حولها طالما انتهى أمرها إلى بني أمية. وهنا حدث التداخل حول صياغة مبادئ تلك الفرق، وتجاوز الأمر حدود الحوارات الشخصية أو المجالس الكلامية، لتطرح قاسمًا مشتركًا يتنادى به الشعراء، خاصة منهم من اتخذ مكانه حول الخليفة، كما كان من أمر الأخطل وجرير والفرزدق وعديّ بن الرقاع العاملي وغيرهم ممن جذبهم البلاط، أو استحوذت عليهم دمشق مادحين لخلفائها، سواء منهم من كان من أبناء الشام أو من أبناء البيت الحاكم نفسه، أو ممن جذبهم بريق الخلافة من أقاليم أخرى نائية إلى حيث راحوا يتكسبون بمدائحهم للخلافة والخلفاء.

وتظهر فرقة " المرجئة " مؤذنة بانفتاح أخلاقي غير محدود المعالم، يستوعب من مقومات الحضارة الأجنبية التي بدأت تقتحم على العرب سياج حضارتهم، وتخترق عليهم عالمهم، وراح شعراؤها ومفكروها يتنادون بفلسفة " العفو الإلهي " ويوسعون من أطرها تأويلاً يطمئنهم إلى إمكانية ارتكاب الكبائر والآثام، انتظارًا للعفو الإلهي المطلق، أو الإرجاء الأخروي، حيث ينقسم الناس

بين مؤيد للإرجاء، وبين ناقم عليه أو ورافض له ولأهله، ويشتد التوتر الفكري حول تلك الفئة بخاصة، ويصورها نصر بن سيار قرينة للإلحاد والشرك بـــالله، على النحو الذي صرح به في بعض أبيات شعره :

إرجاؤكم لزَّكم والشركَ في قَـــرَنٍ فأنتمُ أهلُ إشــراكٍ ومُرجِــونـــا

وعلى هذا النسق ازدحم العصر بتلك الأرصدة الفكرية المتصارعة علـــى المستويَيْن السياسي والديني، فكانت بمثابة السمت الخاص له، مما فــتح بابًــا لاستمرار جوانب منه بعد ذلك عبر العصور التاريخية التالية، وهو مــا يظــل مصورًا للطبيعة السياسية والعقلية في معظم جوانب الحياة في الدولة الأموية.

مقومات التحول :

وتبدأ رحلة التحوّل في العصر الأموي مع تغاير ظروف الحياة الاقتصادية، ومع تضخم الثروة لدى الخلافة من حصيلة غنائم الأقاليم التي فتحها المجاهدون من جيل السلف، حيث يدفع منها بجزء ضخم عبر بقية البيئات، ويعيش الكثيرون في ظلال هذا الثراء الاقتصادي الذي يوظف ـ بدوره ـ في محاولات متنوعة لإسكات أصوات المعارضة، وشغل الرعية عن التفكير في أمور السياسة، دون أن يعني هذا أن الأمر ينسحب على العصر بشكل تام، فقد عانت الرعية – خاصة طبقاتها الفقيرة – من ضيق الحياة وسوء المعاملة، وشظف العيش، كما عانى الموالي من كثرة الضرائب، وضج الكثيرون بالشكوى التي تحمل أعباءها ورفع أصواتها قليل من شعراء العصر ممن عاشوا بعيدًا عن القصر، وأحسوا نبض الرعية، فصوروا الجانب السلبي الناتج عن النموذج الاقتصادي الجديد.

ويبدو هذا التحول الاقتصادي ـ بطبيعته ـ مؤشرًا للتحول الاجتماعي والحضاري مما خلع على المجتمع الأموي قسمات جديدة مع اتساع الدولة شرقًا وغربًا، ومع تعدد ولاياتها، ومع تعدد الجنسيات التي شارك أبناؤها في نسيج حضارتها، فإذا بالمدن المقدسة تتحول إلى بيئات غنائية تعج بالجواري والأجنبيات، وتشيع فيها مجالس الطرب والغناء، وإذا ببعض الخلفاء يتورط في أنماط من المجون والزندقة على نحو ما عُرف من سيرة الوليد بن يزيد، وإذا بعلاقات المصاهرة تترك آثارًا واضحة في حركة " التعرُّب الفكري " التي عرفتها الدولة عبر كل البيئات، وتبدو هذه الظواهر الاجتماعية خطوة دافعة إلى تطور حركة الشعر ذاتها، كما نرى في غيرها من الأنماط الحضارية. فإذا تأملنا

الخطوة السياسية أبرزتها لنا طبيعة الخلافة الأموية منذ موقعة " صفين "، إلى التحكيم، إلى البيعة ليزيد، وإذا بنظام الحكم يأخذ مسارًا جديدا على أرض الدولة الإسلامية التي ازدادت أمصارها حيث مال إلى الكسروية الوراثية المستبدة، وبدأ القصر يعرف طريقه بمناصب الحجاب والكتاب والوزراء، وإذا بدمشق تقترب ـ فكريًا وحضاريًا ـ من المدائن عاصمة فارس القديمة، وإذا بالخلفاء يتحولون إلى ما رأيناه من صور النزاع من أجل المصلحة السياسية العليا دون سواها، مما يحكي لنا منه جانبًا موقف عبدالملك بن مروان من شاعر مثل الأخطل حين يجعله شاعر البلاط الأول، ينال لديه من المكانة المرموقة ما لم ينله غيره، وتقبل تجاوزاته السلوكية والأخلاقية التي غض الخليفة نظره عنها، لأن الرجل يمثل ثقلاً سياسيًا يضمن للخليفة ولاء قومه من بني تغلب.

ويبدو طبيعيًا لهذا التحول أن يستمر، وأن يتطور ويتداعى على المستوى الفكري والثقافي، وأن يصبح الجدل هو القاسم المشترك بين أصحاب المذاهب المتعددة التي عرَّفنا بها - بهذا الإيجاز- وهو ما تنسحب أصداؤه على حركة الفن تقليدًا وتطويرًا وتجديدًا، مما يؤدي ـ بالضرورة ـ إلى أشكال من التطور بدأت القصيدة الأموية تستوعبها، وتكشف عنها من واقع إبداع شعراء البيئات المختلفة.

ويمكن ـ بدايةً ـ الإشارة إلى وقوع أنماط من هذا التطور في إطارَيْن لكل منهما خطره وأهميته : أولهما تلك القسمة البيئية للفن الشعري عبر البيئات الجغرافية بين حضارية وبدوية، فإذا بالعصر يفرز فنونًا من الشعر متخصصة؛ على مستوى الشاعر من ناحية، وعلى مستوى البيئة التي ينخرط في مساقها من ناحية أخرى، وهو ما سجلته الدراسات الأدبية المعنية بدراسة

تلك الفترة من تحليل لظروف الحياة السياسية والإبداع الشعري في الشام من خلال المدح، أو بيئة العراق من خلال الشعر السياسي أو شعر النقائض، أو بيئة الحجاز من خلال الغزل الحضاري أو الغزل العذري، أو بيئة خرسان من خلال شعر العصبيات، وإذا بهذا النتاج الفني المتخصص يكاد يمثل ظاهرة جديدة ولدت مع هذا العصر، وانتهت أيضًا بأفوله فنيًا وسياسيًا.

أما الاتجاه الآخر فمحوره منطق الالتزام الذي كثرت صوره، وتعددت لدى الشعراء مستوياته، ولاسيما منه الالتزام السياسي الذي شاع لدى شعراء الأحزاب المختلفة، وهو ما مثّل ظاهرة لا يحيد عنها الشاعر منهم إلا من باب التقية المسموح له بها من قبل حزبه. وإذا بالالتزام يمتد ليغطي مساحات إبداعية أخرى لدى الشعراء على المستوى الأخلاقي لدى الزهاد، وعلى المستوى الديني لدى الوعاظ والقصاص ورجال الدين والخطباء، وإن ظل غريبًا أن تشهد الساحة ضروبًا من الالتزام القبلي مرة أخرى على نحو يذكرنا بالاتجاه الغالب للعصر ــ في معظمه ــ إلى الإحياء، وبعث التقاليد القديمة التي هدأت ــ إلى حد بعيد ــ مع عصر صدر الإسلام، وخاصة منها ما كان يتعلق بالتعصب وروابط الدم وحس الجاهلية.

بين الإحياء والتجديد :

وتبدو ظاهرة الإحياء جلية واضحة في أولى صورها عبر استعادة العصبيات القبلية، ومن خلال تعدد صور تلك العصبيات لا في إقليم خراسان فحسب، بل حتى في إقليم الشام ذاته، فقد بدت انطلاقة الدولة الأموية مرتبطة بشدة الغيرة على أمويتها، وشدة التعصب لفرعها وبيتها، مما انعكس ـ بدوره ـ في تعصبها لفكرة " العروبة " وما ترتب عليه من أساليب معاملتها للموالي كجزء من الغنائم التي منّ الله على العرب بها، ومن هنا بدأت فكرة " التعصب " تُطرح كأصل من أصول الحياة الجديدة، بدءًا من دائرة العلاقات بين الأجناس بهذه الصورة، إلى التعصب الديني الذي كشفت جوانب منه الفرق الدينية، إلى أن بدأت الحياة تصطبغ بهذا الملمح الذي يتجاوز تسامح الإسلام منذ فتحت الأمة ذارعيها لاستيعاب كل الأمم في حركة تعرُّب فكري واسعة النطاق تجاوزت حدود العصبية والدين إلى مدى بعيد(١).

ومع " التعصب " يستقبل العصر ضروبًا من الإحياء، انعكست ـ بصورة واضحة ـ في شيوع التيار الجاهلي عبر شكل القصيدة الأموية ومحتواها، خاصة في قصيدة المدح التي جمع شعراؤها بين دوائر الفضائل الجاهلية والإسلامية والمعاصرة لهم، ولكنهم على مستوى المعالجة ظلوا أقرب ما يكونون إلى النموذج الموروث، وهو ما ظهر في الهجائية الأموية بصفة خاصة، وإن كانت قد تطورت " وظيفيًا " بحكم ظروف البيئة وموقف الخلافة من تشجيع شعرائها، إلا أنها تعد انقطاعًا عن هجائيات شعراء صدر الإسلام، ودعوة جذعة إلى الإفراط في أساليب الإقذاع، واستجلاب صيغ الفحش، وهتك الأعراض، والتعرض للأنساب والأحساب

---

(١) مزيد من التفاصيل في موقف الموالي في كتاب الدكتور مصطفى الشكعة : رحلة من الأموية إلى العباسية؛ وكتاب الدكتور وهب رومية حول قصيدة المدح الأموية بين الإحياء والتجديد.

بنفس الإيقاعات الجاهلية التي خفت صوتها – إلى حد كبير – من شعراء عصر صدر الإسلام. وبذا بدت النقيضة الأموية دالة على إحياء النموذج العصبي القديم نفس دلالتها على معطيات العصر على مستوى توظيفها عبر أسواق (المربد) و(الكناسة) في (البصرة) و(الكوفة) على ألسنة الفحول الكبار لامتصاص الغضب، وتهدئة الثورة في بيئات المعارضة العاتية.

وإلى جانب المنطق الإحيائي، ومع محاولة الارتداد إلى مؤثرات العصر الأول تظهر تيارات التجديد واضحة لدى بعض الشعراء، حيث تبدو قادرة على استيعاب منطق العصر، والتعبير عنه حتى في أشد الموضوعات تقليدية، على نحو ما استوعبته قصيدة المدح – أيضًا – حين جمعت بين منطقَتَيْ المدح الموروث وبين الموقف السياسي الجديد، وكأنما أصبحت قسمة بينهما، وكذلك كان الموقف في قصيدَتَيْ الرثاء والفخر، وهي الأوجه الأخرى للنموذج المدحي على المستوى الموضوعي، إذا ما تغاضينا عن قضية الشكل الفني. وإذا بالعصر يتمخض عن تطور أكثر عمقًا تحتويه قصيدة الغزل حين ينخرط شعراؤها في هذا الضرب من الإبداع، ليتركوا لنا دواوين غزلية متخصصة – أحيانًا – في الغزل الحضاري كما كان عند عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي، وغيرهم.

ويمتد التجديد الغزلي – أيضًا – إلى مستوى المعالجة الفنية في غزل المقدمات، وفي غزل المقطوعات، ليصل ذروة تلك الإضافة فيما نظمه الشعراء من غزل سياسي، أو غزل كيدي، أو هجائي، فكان بابًا جديدًا متميزًا يعكس إيقاع الحياة السياسية، ويكشف الرغبة في توظيف الفن الغزلي في خدمة السياسة، مما نجح فيه عبيد الله بن قيس الرقيات بصفة خاصة، وكانت له

إرهاصات مثيرة لدى عبدالرحمن بن حسان بن ثابت يوم أن تغزل في رملة بنت معاوية (أخت يزيد)، فإذا بعبيد الله ووضاح اليمن يتوقفان طويلاً عند ذلك الضرب من الغزل السياسي الذي يعد سمتًا خاصًا للعصر الأموي. ثم يمتد التجديد إلى تيارات أخرى يصعب تصنيفها بين العذرية والحضارية على نحو ما برز في غزل ذي الرمة بصفة خاصة.

أما الشعر السياسي فيظل نبتًا شرعيًا للبيئة الجديدة بموضوعه وشكله، فهو شعر (مذهبي) يسيطر عليه منطق الاحتجاج، والرغبة في الإقناع، والانشغال بالجمهور، مما يؤثر في صبغ المعالجة التصويرية أو التقريرية المباشرة، ويقرب من النغم الخطابي الهادف إلى الترويج لقضية، أو الإقناع بنظرية، فكانت له أصوله ومناهجه ومقوماته في حقل الإبداع مصنفًا بين المعالجة والالتزام والتخصص والتقية والثبات على المبدأ، والدفاع عنه.

وإذا كان الحديث يرمي دائمًا إلى التوقف عند تتبع حركة الشعر فإن الخط الموازي لها يظل سائرًا في نفس الاتجاهات، وتنطبق عليه نفس المقاييس بحكم تشابه الخلفية الفكرية للشاعر والناثر على السواء، ولكن معطيات العصر الجديد قد تسهم في خلق اتجاهات جديدة غير مسبوقة لدى شعراء العصر السابق، بحكم ظوهر التحضُّر، واتساقًا مع عوامل التطور على النحو الذي عرفته حركة التطور الخطابي حين تجاوزت ما كان في عصر الرسول ﷺ والراشدين – رضوان الله عليهم – جميعًا من توقف عند الخطابة الدينية والوعظية والتشريعية، ليشهد العصر الأموي ضروبًا من التخصص الخطابي وتعقيد أساليب الصياغة على النحو الذي صوره خطباء السياسة لدى الخلافة وبقية الأحزاب، أو خطباء الزهد في مجالس الحسن البصري، أو

المعتزلة، أو خطباء المحافل الاجتماعية المتعددة، إلى الخطابة الدينية التي ظلت أصلاً باقيًا من القديم في زحام الفروع التي واكبَتْ ظاهرة التخصص في مسيرة حركة الشعر.

ويبدو التطور والتجديد أشد ظهورًا في حركة الكتابة، وأكثر ارتباطًا بتحولها الحضاري، منذ تجاوزت المستوى الحيوي الذي قبعت في ظلاله عبر الجيلين السابقين، فإذا بها تتحول إلى ظاهرة حضارية معقدة لها أقطابها من أهل الصنعة والتخصُّص، ولها ـ أيضًا ـ وظائفها الرسمية، دون أن يتوقف الأمر عند الخليفة، لأن يكتب عهدًا أو وصية، بل اتسع المجال على أيدي كتاب تخصصوا فيها فنًّا وصنعة لها أساتذتها وتلاميذها ومدارسها ومقوماتها، وشروطها وأعباؤها، وأيضًا لها تخصصاتها بين كتابات رسمية وأخرى إخوانية، وبين رسائل ووصايا وتوقيعات، وبدأ عبدالحميد بن يحيى الكاتب يملي على الكتاب شروطه وتعليماته، ويحضهم على الارتقاء إلى المستوى الثقافي والإبداعي الذي يجب ألا يتنازلوا عنه، بل يدفعهم إلى التنافس حوله، عندئذ برزت مدرسة الصنعة الكتابية كما كان الحال في الصنعة الخطابية التي تعدت خطب الجُمع والعيدَيْن وتفاصيل الأحكام، كما تعددت خطابة المنافرات الجاهلية القديمة حول الأحساب والأنساب، لتطرح امتدادًا لخطابة الصراعات السياسية على أيدي الخلفاء، أو من برز من الولاة والقادة، كما عُرف عن الحجاج أو زياد، إلى أهل الخطابة وكتاب الرسائل ممن وضعوا للفنيْن أصولاً من الصنعة ظلت لصيقة بالعصر الأموي، وشهدت ضروبًا أخرى من التجديد مع قدوم العصر العباسي.

فإن شئنا اقتحام الواقع الفني للعصر الأموي فمن خلال منطقة " الإحياء " التي عرضنا لها سريعًا، وإلى جوارها قسمات التجديد ودوائره المتعددة، تلك التي

بدأت تطفو على سطح الحياة الثقافية في أشكال جديدة، مثلتها ـ بالدرجة الأولى ـ النقائض الأموية ولوحات الغزل المتضادة تضاد المدارس والبيئات التي صدرت عنها، وكذا كان الأمر مع شعر التقارير السياسية أو " أدب الاحتجاج " الذي جمع بين الشعر والنثر، والتقت في إطاره الخطابة مع النظم، وهو التوجه الذي بدأت تلتقي في إطاره حركة الفنون طبقًا للوظائف والمعطيات الجديدة التي أملتها البيئة على كثير من مبدعيها.

على أن القول بالانقطاع عن حركة العصر السابق لا ينتهي إلى التسليم بمصداقية المقولة بشكل مطلق، وإلا أسقطنا من حسابنا مسيرة طبيعية لحركة الأشياء، ولكن الذي يظل ثابتًا أن المؤثرات الإسلامية قد أخذت منعطفًا مخالفًا لما شُغل به الشعراء من جيل السلف، فما ورد من هذه المؤثرات لدى الشعراء ـ على كثافته وكثرته ـ تحول إلى مجرد معجم ومؤشر للتأثر فحسب، أو هو مجرد جدول ثقافي قد يجد مجاله في المقطوعات المنظومة أكثر مما هو عليه في أرض الواقع، ومن ثم لا تغرينا كثيرًا كثافة المادة الإسلامية في ديوان شاعر مثل الأخطل ـ على نصرانيته ـ إلا أن تظل مجرد جدول من جداول فكره، وكذلك ما نجده من نفس الكثافة النوعية عند شاعر مثل عمر بن أبي ربيعة وشعراء مدرسته إلا أن تظل دائرة في نفس المحور، وصادرة باسم العصر في نفس الحدود والأطر.

معنى هذا أن ثمة استجابة واقعية لإيقاع العصر الحضاري والسياسي بدأت تملي على شعرائه أنماطًا من التقليد والإحياء، لعلها هي التي ساعدتهم ـ أيضًا ـ على طرح الصور الجديدة الناتجة عن تفاعلهم معه، وإصدار موادهم حاملة اسم العصر ولغته، ومعبرة عن جوهر معطياته، وكاشفة عن مقومات الحياة التي عرفها.

ولعل من أبرز شعراء العصر الذين تخصصوا في فنـــون الـــشعر طبقًـــا لتجاربهم وبيئاتهم، ويحسنُ للدارس الرجوع إلى دواوينهم الشعرية :

إسماعيل بن يسار النسائي ــ الأحوص ــ الحكم بـــن عبـــدل ــ الأخطـــل ــ العرجي ــ أبو الأسود الدؤلي ــ الأقيشر الأسدي ــ الحارث بن خالد المخزومـــي ــ الراعي النميري ــ عدي بن الرقاع العاملي ــ المرار بن منقذ العدوي ــ الكميت بن زيد الأسدي ــ الوليد بن يزيد ــ المرار الفقعسي ــ القطامي التغلبي ــ ذو الرمة ــ الطرماح بن حكيم ــ البعيث وضاح اليمن ــ الصمة القشيري ــ النابغة الشيباني ــ جميل بن معمر ــ جرير ــ الفرزدق ــ حجدر بن مالك ــ زفر بن الحارث الكلابـــي ــ قطري بن الفجاءة ــ أبو صخر الهذلي ــ عمران بن حطان ــ عمـــر بـــن أبـــي ربيعة ــ قيس بن ذريح ــ قيس بن الملوح ــ كثير بن أحمد الخزاعي ــ مالك بـــن الريب ــ غسان السليطي ــ نصيب ــ عروة بن أذينة ــ كعب الأشقري ــ عبيـــدالله بن الحر الجعفي ــ مسكين الدارمي ... غيرهم كثير من شعراء التخـــصص الفنـــي والبيئي، إلى جانب استمرار الشعراء الموسوعيين ممن آثروا شيوع النظم في كـــل الموضوعات القديمة والجديدة على السواء بلا انقطاع.

مصادر ومراجع حول دراسة العصر الأموي

أما المصادر فتتعلق بدواوين شعرائه المحققة تحقيقًا علميًا، وهي التي يجب الاعتماد عليها والرجوع إليها في قراءة قصائد الشعراء.

وأما أهم المراجع :

١- الأستاذ / أحمد أمين : - ضحى الإسلام.

٢- د. أحمد الحوفي : - أدب السياسة في العصر الأموي.

٣- الأستاذ / أحمد الشايب : - تاريخ النقائض في الشعر العربي.
- تاريخ الشعر السياسي.

٤- د. شوقي ضيف : - التطور والتجديد في الشعر الأموي.
- الغناء في بيئة مكة.
- الغناء في المدينة.

٥- د. صلاح الدين الهادي : - اتجاهات الشعر في العصر الأموي.

٦- د. عبدالقادر القط : - في الشعر الإسلامي والأموي.

٧- د. عبدالله التطاوي : - أشكال الصراع في القصيدة العربية (ج٢-ج٣).

٨- كارل نالينو : - تاريخ الآداب العربية حتى نهاية العصر الأموي.

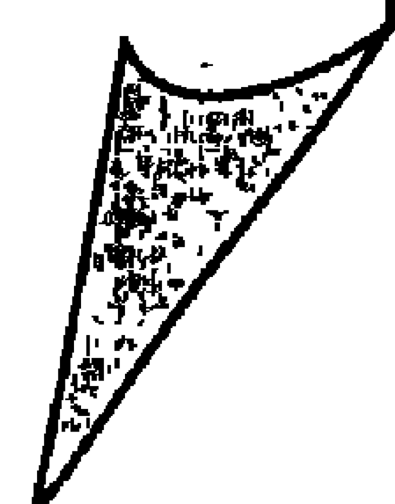
٩- د. النعمان القاضي : - الفرق السياسية في الشعر الأموي.

١٠-د. نوري القيسي : - شعراء أمويون.

١١-د. يوسف خليف : - ذو الرمة شاعر الحب والصحراء.
- والحب المثالي عند العرب.
- الشعر الأموي : دراسة في البيئات.

المدخل التاسع

قراءة ناقدة في رائية الأخطل



الأخطل :

شاعر البلاط الأموي وصاحب الرائية المشهورة في مدح عبدالملك بن مروان، والتي استهلها بمطلع يقول فيه :

خفَّ القطينُ فراحوا منك أو بكَروا
وأزعجتهم نوىً في صَرفها غِيَرُ

في مقدمة حول رحلة الظعينة، مما يؤكد انتماءه إلى مدرسة الصنعة الجاهلية التي اعتبره القدماء واحدًا من امتداد أقطابها في العصر الأموي، وهو يخاطب نفسه على سبيل التجريد، ويناجي ذاته حائرًا بين زمن رحيل الظعينة ومشهد الوداع، ولغة الفراق، وشكوى الزمن الذي أغار عليه وعلى ظعينته، وهو يُصرح في بيت المطلع بما يشي بتشبثه بالنمط الموروث شكلاً وصياغة.

ولم تخل المقدمة من الغزل وشكوى الشيب حين تحدث عن الوصل والهجر شاكيًا قبل الانطلاق إلى موضوعه (المدح) :

يا قاتلَ اللهُ وُصْلَ الغانياتِ إذا
أيقَنَّ أنَّك ممَّا قد زها الكِبَرُ
أعرَضْنَ لمَّا حنَى قوسِي مُوَتِّرها
وابيضَّ بعدَ سوادِ اللِّمةِ الشَّعَرُ

ومعروف طبيعة ذلك الحوار مع الذات من خلال مثل ذلك التجريد الذهني في لغة الخطاب الشعري، حيث ينتقل الشاعر من مشهد الظعينة والغزل إلى حوار خمري يديره حول حانات الخمر، وأثرها في شاربيها لينتهي منها إلى قوله المشهور :

كأنَّني شاربٌ يومَ استُبِدَّ بهم
من قَرْقَفٍ ضَمَّنَتْها (حِمصُ) أو (جَدَرُ)

صحيح أنه أحال الصورة إلى مثل حالته يوم الفراق، لعله ينسى بعضًا من همومه من خلال الخمر، ولكنه ظل مشغولاً بنفس الصورة الخمرية المنقولة عن موروث الخمر الجاهلية حيث شغله من الخمر برودتها (القرقف، الشمول) كما شغله نسبها إلى (حمص)، أو (جدر) على سبيل التشخيص كما ورد في سبَّية " حسان " من (بيت رأس) أو خمر (الأندرين) عند عمرو بن كلثوم، ومشهورة عن الأخطل صورته حول طبيعة التأثير الخمري في البيتين المشهورين من غير هذه القصيدة :

إذا ما نَديمي علَّني ثم علَّني
ثلاث زجاجات لهن هديرُ
خرجْتُ أجرُّ الثوب تِيهاً كأنَّني
عليكَ أميرَ المؤمنين أميرُ

فهو يزاوج – إذن – بين حوار الذات وبين منطق التجريد الذهني الذي يتحول فيه الشاعر إلى مناجاة نفسه، وشكوى الزمن؛ الأمر الذي أساء ـ أحيانًا ـ إلى بعض شعراء المرحلة، لاسيما في بيت المطلع على نحو ما يُروى عن جرير، وكيف ألقى بين يدي عبدالملك قصيدة مطلعها :

أتصحُو أم فؤادُك غيرُ صاح
عشيةَ هَمَّ صحْبُك بالرواح ؟

فغضب عبدالملك وسبَّه، وتركه يسترسل في القصيدة حتى وصل إلى قوله :

ألستُم خيرَ مَنْ ركب المطايا
وأنْدَى العالمينَ بطونَ راح ؟!

وعندها استرخى عبدالملك في كرسيه قائلاً : هكذا تُمدح الملوك !.

ومثل ذلك كانت مطالع ذي الرمة حين قال في هشام بن عبدالملك :

ما بـالُ عينِـك منهـا المـاءُ ينسكِبُ

كأنـه مـن كُلَـيْ مَفْرِيَّـةٍ سَـرِبُ

حيث غضب هشام متصورًا أنه يسخر منه لأن عطبا (ما) قد أصاب عينه فأمر بغطِّه في بركة القصر، ومنعَه العطاء خصوصًا حين أطـال فـي وصـف الناقة، وأوجز في مدحه فقال له : اذهب إلى ناقتك فخذ منها الثواب.

هكذا كانت لغة العصر في قبول الشعر أو رفضه في ميزان النقد، بمقدار الإجادة في المدح أو الفشل فيه؛ الأمر الذي أجاد الأخطل في الإفادة منه حتـى أصبح شاعر البلاط الأول بلا منازع بصرف النظر عن نصرانيته.

ومن مقدمته ينتقل الأخطل إلى المدح بما يكشف عن انتمائه إلى مدرسة المتكسبين المحترفين بمدائحهم :

إلـى امـرئ لا تُعـدينا نوافلُـه

أظفـره الله فليهنـئ لـه الظفـر

حيث يكشف البيت طبيعة ذلك الانتماء، وهو يتحدث بـضمير الجماعـة كشاعر تغلبي متعصب لبني قومه بما، يذكرنا بمنطق عمرو بن كلثـوم سـلفه الجاهلي، ثم يصور الخليفة إمامًا في رواية أخرى " إلى إمام تعـدينا نوافلـه " إظهارًا لمنطق القداسة التي درج عليها شعراء الخلافة، وسعد بها الممدوحون. حيث يصور الاستجداء الجماعي، ناطقًا باسم قبيلته " تغلب " التي كثر عطـاء الخلافة لها، إذ ربما تأثر بفكر الشيعة حول (الإمامة)، وربما قصد تصوير هذه

القداسة التي أكملها بأن صوره دائمًا في موقع الانتصار حيث جعله مظفرًا من قِبل الله، جامعًا بذلك بين لوحَتَي الشجاعة والكرم في بيت واحد. وصيغة الدعاء هنا مقدمة في مقدمة المدحة، وليس في نهايتها :

الخــــائض الغمـــر والميمـــون طـــائره

خليفــــة الله يُستــــسقى بـــه المطـــر

ثم يستكمل الصورة ـ فنيًا ـ حين يركز على مشهد شـجاعة الخليفـة وفروسيته حين جعله خائضًا لغمار الحروب، عارفًا بالانتصارات، لأنه (خليفـة الله) ولأنه (يستسقى به المطر) وهنا لنا وقفة عند منطق القداسة المطلقة فـي خليفة الله هذه، حتى يُسكت الشاعر أصوات المعارضة السياسية تحت مـسمى (القَدَر) والجبر الإلهي، ثم يزيد الموقف إيحاءً بالقداسة حين يمنح الخليفة حق الشفاعة للمسلمين عند ربهم، وكأنهم يستسقون المطر من خـلال اسـتعانتهم بمنزلته الدينية.

وفي انتقاله إلى المدح الجماعي يعكس الشاعر نمطَيْن مـن التعـصب القبلي : أولهما التعصب للبيت الأموي الحاكم الذي قام على أسـاس عنـصري نابعًا من تعصبه لقومه التغلبيين حيث اعتبر الأمويين قومه، وهو ما يكتمـل – حينًا – بتعصب آخر لنصرانيته ضد الشعراء المسلمين، وهو هنا يذكر الخليفة بموقفه من شعراء الأنصار، ويشير إلى ما كان من أمره مع عبـدالرحمن بـن حسان بن ثابت حين تعرض للخليفة (معاوية) وولي عهده (يزيد) بتغزله فـي رملة بنت معاوية، فكان للأخطل – آنذاك – ذلك الدور البارز في هجاء الأنصار حيث لم يجرؤ على هجائهم الشاعران المسلمان الفرزدق أو جرير.

وكأن الأخطل هنا يَمُنُّ على الخلافة الأموية بذلك الـدور الـذي لعبـه فـي تاريخها المبكر، وكأنه يُذكر الخليفة بموقفه حين دافع عن الأمويين ضد الأنـصار، على ما لهم من مكانة رفيعة فـي الإسـلام، حيـث آووا ونـصروا الرسـول ﷺ والمهاجرين.

ثم وزع اللوحة بين مستويَيْن جماعيَيْن :

أ- لوحة الاعتراف الجماعي بفضل الخليفة عليهم جميعًا (تغادينا فواضله).

ب- لوحة المن الجماعي (بني أمية) على الرعية كلها.

" هم آووا وهم نصروا "، نسب الإيواء والنصرة للأنصار، فكأنه يعكس معنى دينيًا رفيعًا سجل لهم ليقلبه إلى مجال السخرية والتهكم بهم مما يعكس أمرَيْن: أولهما تعصبه الأعمي لنصرانيته ضد المسلمين، والثاني تعصبه للخلافة ونظريتها السياسية ضد الأنصار أيضًا :

ذهبــت قــريشٌ بالمكــارم والعُـلا
والـلـؤم تحـت عمـائمِ الأنـصارِ

فـدعُوا المكـارمَ لـستمُ مـن أهلهـا
وخـذوُا مـساحِيكُم بنـي النجَّـار

ثم يستكمل صورة المن والتذكير بالفضل، ففصل في أحداث الماضي حين يصور ما كان من علو صوت الأنصار ضد الخلافة، ويفتخر بأنه قد أفحمهم، ونال منهم نيلاً، وأسكت أصواتهم، ويلجأ في ذلك إلى الإشهاد القبلي من (عُليا معد) قاصدًا أصل القبائل العربية في نسبتها إلى معد بن عدنان، ومكررًا ما درج عليه شعراء الجاهلية في مثل هذا الإشهاد القبلي من لدُنْ سلفه عمرو بن كلثوم : وقد علم القبائل من معد .. وحاتم الطائي : وقد علم الأقوام لو أن حاتماً .. وعنترة : هلا سألت الخيل .. يخبرك من شهد الوقيعة .. إلخ.

ثم يمتد الشاعر بالموقف إلى تصوير مرحلة الانهزام التي أصابت شعراء الأنصار، حيث يفاخر بما أصابهم به من مهانة، ويزيد المن من خلال تصوير

موقفهم منه، وهم يبغضونه لينهي البيت بحكمة دالة على خطر الكلمة في الشعر، حيث يؤدي القول إلى الوخز الذي يشبه وخز الإبر، بل هو أشد منه تأثيرًا مما يذكرنا بقول امرئ القيس القديم (وجرح اللسان كجرح اليد ..).

ثم ينتقل المادح إلى دور أكثر خطرًا حين يجعل نفسه ناصحًا لبني أمية، وكأنما لعب صراحة دور المرشد والموجه السياسي الناجح للأمويين جميعًا، فيؤكد دوره في خدمة الخلافة ــ سياسيًا ــ وكأنه سفير التغلبيين عند عبدالملك، ثم يقارن بين الفردية (إني..) وبين ضمير الجماعة (لكم) مشيرًا ــ بذلك ــ إلى دوره السياسي المتميز الذي استغله في الانتقام من خصوم قومه من القيسيين ممثلاً ذلك في زعيمهم (زفر بن الحارث القيسي) حيث يحذر الأمويين من غدره وخيانته، ويدعو الخليفة إلى التنكيل به، مما يذكرنا بقصته حين دخل على عبدالملك وتصور أن صلحًا سيتم بينهما فأعلن بيته المشهور :

قد ينبتُ المرْعَى علَى دِمَنِ الثَّرى

وتبقى حزازاتُ النفوسِ كَما هيا

فكان رد الفعل عند الخليفة قويًا ضد زفر مما يذكرنا أيضًا بقول سلفه عمرو بن كلثوم :

وإن الضغن بعد الضغن يفشو

عليك ويخرج الداء الدفينا

حيث يستخدم فعل الأمر في مخاطبة الخلافة الأموية حين يأمر الخليفة بأن يتخذ من زفر عدوًا، واستخدام الأمر مع الممدوحين له شروط وضوابط عند النقاد فلا يحسن للشاعر أن يأمر ممدوحه إلا إذا أورد ما يشفع له في استخدام الأمر أو النهي، كما ورد في شعر المتنبي مع سيف الدولة :

فـــأبلغ حاســـديَّ عليـــكَ أنـــي

كبـــا بـــرق يحـــاول بـــي لحاقـــا

أو كعب بن زهير في النهي في مشهد اعتذاره لرسول الله ﷺ :

لا تأخُـــذَني بـــأقوال الوشـــاة ولـــم

أذنـــبٌ وإن كثُـــرَت فـــيَّ الأقاويـــلُ

مهـــلاً هـــداك الـــذي أعطـــاك نافلةالـــ

قـــرآن فيـــه مـــواعيظٌ وتفـــصيل

أما عند الأخطل فقد اختلف الأمر، ربما طبقًا لإحساسه بخطر مكانته عند الأمويين بسبب دوره السياسي، وحرص الخلافة على مهادنة بني تغلب، مـع الاعتداد بمكانة الأخطل، فإذا بالشاعر ينصح الخلافة بضرورة معاداة زفر، لأنه يعرف عنه مالا تعرفه الخلافة من قبح الأخـلاق، ودنـاءة المـسلك، والغـدر والكراهية التي يحملها للخلافة.

وهو يستكمل الصورة بمشهد بدوي بثه في شـكل حكمـي يؤكـد بهـا نصيحته حيث يصور ما كُمن في نفس زفر بن الحارث بأنه مرض يشبه الجرب الذي يصيب الإبل، فإذا ما فشا وانتشر أصابها جميعًا، وهي صورة بدوية قصد من ورائها التحذير من عدوى زفر من خلال خبرته به ومعرفته بأخلاقه ممـا يذكرنا بقول المتنبي :

إذا مـــا النـــاس جـــربهم لبيـــبٌ

فـــإني قـــد أكلـــتهمُ وذاقـــا

ويبني المشهد البدوي كاملاً في سبيل إقناع الخلافة بما هو محتمل مـن خصمها زفر، ليشير ــ بذلك ــ إلى قدم العداوة على طريقة إنذار نـصر بـن

سيار للخلافة :

أرى خلَلَ الرمادِ وميضَ نارٍ

ويوشكُ أن يكونَ لها ضرامُ

فإن النار بالعودَيْن تُذْكى

وإن الحرب أولها الكلام

ففي البيت حكمة ظاهرة معلنة يوجه من خلالها الشاعر رسالة سياسية للخلافة، الأصل فيها عدم الأمان لأي هدنة أو صلح أو معاهدة مع زفر فشأنه الغدر، على غرار تحذير الآخر للخليفة.

وهنا يقرب الشاعر المسافة بين تغلب والخلافة، حيث يُذَكِّر بالنضال الحربي بعد أن ذكَّر بالمعترك اللساني أو الكلامي.

ثم يعود ـ استطرادًا ـ إلى الفخر والمن على الخلافة بما كان من دور قومه في نصرتها، حيث يتخذ من المشاهد الحربية رصيدًا لهذا التذكير، لاسيما حين يجعل التغلبيين أهل النصر الذي جاء للخلافة، وكأن الخليفة في دمشق راح يتلقى أخبار النصر في عاصمة الخلافة من خلال الأدوار الحربية التي نهضت بها القيادات التغلبية دون سواها.

في هذه الأبيات رصد مكثف لموقف الخلافة الأموية : حديث عن الخلافة ـ ثم الخليفة (أمين المؤمنين) ـ ثم الأسرة الحاكمة (بني أمية) ـ ثم عاصمة الخلافة ـ ثم أعداء الخلافة من (الأنصار والقيسيين) ـ ثم أنصار الخلافة من (تغلب) ـ موقفه هو نفسه.

ثم ننتقل إلى الجزء الهجائي في قصيدة المدح، ومن الغريب أن يوظف

المدح والهجاء في وعاء فني واحد طالما أن الموضوعين ينتهيان إلى خدمة الخلافة الأموية، فإذا بالأخطل في نهاية القصيدة يفتح معركة هجائية مع خصمه جرير يُغلب فيها الحس القبلي حين يميل إلى هجاء " كليب بن يربوع " في ختام القصيدة، وهنا مخالفة فنية قصد إليها الأخطل قصدًا، فلم يختم قصيدته بالدعاء للممدوح ولا بالحكمة التقليدية، وإنما شفى نفسه من خصمه جمعًا بين المدح والهجاء، وكأنما وظَّف الأخطل معظم جزئيات القصيدة في خدمة قضيته الذاتية والقبلية معًا منذ صوَّر الظعائن، إلى غزله فيهن، إلى الصورة الخمرية إلى المَنّ على بني أمية بفضله عليهم، إلى معركة الهجاء التي فتحها إذلالاً لخصمه وقومه، فيذكر قوم جرير من باب السخرية والتهكم، حين ينفي عنهم كل صور العزة القبلية، وعندئذ يفقدهم كل المكارم على إطلاقها، مستخدمًا من الصورة البدوية مفارقات الورد والصدر على طريقة سلفه عمرو بن كلثوم :

بأنَّا نُورد الرايات بِيضًا
ونصدرُهن حُمْرًا قَدْ رُوِينَّا

حيث يتهم كليب بن يربوع بالضعف والتخاذل إلى الحد الذي ينعكس في قصورهم وعجزهم حتى عن التمتع بأي أدنى مكرمة مهما كانت ضآلتها.

ويوسع الأخطل مجال الصورة حيث يمتد بها استقصاء لأركانها، فيصورهم بالتخلف عن كل القبائل، وهو أسوأ اتهام قبلي على عكس ما نجده ــ مثلاً ــ عند الفرزدق في فخره بقومه وسيادتهم وتقدمهم :

ونحنُ إذا سِرْنا ترى الناسَ خلفنَا
وإن نحنُ أومأْنَا إلى الناس وقَّفُوا

لتمتد الصورة فتأخذ بُعدًا آخر حيث يقضي الناس أمرهم، لأنهم أعجز من

ينجزوا مهامهم القبلية، وكأنما غُيِّبوا عن العالم من حولهم، وفقدوا الشعور بكل ما يدور في عالمهم حتى ليصورهم من قبيل السخرية والتهكم بأنهم في عمياء من أمرهم لا يكادون يدركون منه شيئًا.

وتزداد الصورة عمقًا في باب الهجاء حتى لتصل إلى أسوأ مدارجها حين يصور الناس جميعًا، وهم يلطمونهم في كل اتجاه، حتى إذا جاءوا أسفل حياض المياه فهم ضعفاء لا وزن لهم ولا قيمة، حيث لا يعتد بهم أحد، حتى أن بني دارم وهم من أضعف القبائل يضربونهم، فما بالك بالقبائل القوية وموقفها منهم.

ثم يركز عدسته التصويرية على رجالهم الذين انتهت إليهم كل مخازي العرب، فهم موئل مثالب العرب، وهم أصل الفواحش والقبح الذي تسب به قبائل مضر (العرب الشماليين) فإن أردت البحث عن كل هذا (على إطلاقه) وجدته ماثلاً فيهم عبر إطلاق الصياغة (كل مخزية ـ كل فاحشة).

فإن سأل سائل عن أكلهم، فهم وحدهم يأكلون خبيث الزاد ـ كناية عن خستهم ودناءة نفوسهم وحقارة شأنهم ـ مما يكتمل بصورة الشطر الثاني حول تلصُّصهم لاستطلاع الأخبار في مشهد الجبناء ممن لا يصنعون خبرًا ولا يشاركون فيه، فقط هم يسألون !!!

وأخيرًا يعمد إلى تشخيص متميز يصور فيه المجد وقد أقسم ألا يكون لهم حليفًا يومًا على الإطلاق إلا إذا انقلبت قوانين الحياة وتغيرت طبائع الكون، واختلت موازين الأشياء، ونبت الشعر في بطن الكف بدلاً من ظهرها، كناية عن الاستحالة التي رمى إلي تصويرها عن قصد وجهد فني واضح الدلالة في أداء الصورة.

ولا يجب أن نترك الأبيات حتى نرى معجمها الهجائي الذي ركز عليه الأخطل تصويرًا وتقريرًا من خلال كثافة المفردات المنتقاة حول إنكار المكارم، ومشاهد التخلف، والتغييب، والجبن، والمهانة، وجمع المخازي، والفواحش، ورداءة الزاد، وحقارة الشأن، ثم الختام بهذا التشخيص الذي سلبهم فيه كل القيم على وجه الإطلاق الذي جنح ـ فنيا ـ إلى تأكيده عبر صوره الهجائية.

وهكذا اجتذب البلاط الأموي الأخطل حين أحس ضرورة الاستعانة به ضد أنصار الأحزاب المناوئة للأمويين، وخاصة الشيعة، ومنذ استدعاه معاوية وحضه على مهاجاة الشيعة، بدأ يحتل مكانة مرموقة قربته بالتدريج من بني أمية، وزاد من هذا القرب صلة قبيلته بالأمويين منذ أيدت سياستهم، فكان فخره بقبيلته ومدحه لبني أمية أمرين متسقين لم يباعد بينهما بقدر ما جمع بين المدح والفخر والهجاء جميعًا في تلك الرائية التي نظمها في عبدالملك بن مروان مادحًا، وفي جرير وقومه هاجيًا

وعلى مستوى المعالجة الفنية تسير القصيدة في إطار الشكل النمطي للقصيدة العربية في مجال المدح، حيث توزع بين مقدمة للقصيدة وموضوع لها، وهو موقف طبيعي لدى الأخطل ـ واحد من شعراء الإحياء ـ الذين أخذوا من التراث رصيدًا ضخمًا من المعاني والصور.

على أن الأخطل لم يتوقف عند حدود التراث إلى درجة الاستعباد أو إهمال مقومات عصره، بل راح يستمد من تلك المقومات المحتوى السياسي الذي أدار حوله المدحة في معظم تفاصيلها.

ومع نهاية المقدمة الغزلية ينتقل الشاعر إلى المدح السياسي الذي يجيد توظيفه في خدمة الخليفة من قبيل الدعاية له، وإن ظلت الصورة العامة

للمدحة مهيمنة على ذاكرة الشاعر حتى في منطق ترتيب لوحات المديح، بدءًا من مشهد الكرم والسخاء، ليضيف إليه من الجوانب الدينية ما يصور به علاقة الخليفة بربه، ومدى قربه منه حتى أن المسلمين يستسقون به المطر !!

ومن المنظور الديني يصور الأخطل في شخص ممدوحه صفات التقوى والتدين والورع، ولكنه يصل بذلك الجانب إلى مستوى أسطوري مبالغ فيه حين يجعل الخليفة وجنده من طبيعة خاصة لم ير نظيرًا لهم إنس ولا جن، كما يظهر بعض هذا الجانب الديني ـ معجميًا ـ في حرصه على تكرار لفظ الجلالة على مستوى المدح الفردي للخليفة في الدعاء " أظفره الله " أو في نسبة الخليفة إلى لفظ الجلالة في "خليفة الله" أو على المستوى الجمعي في نسبة حكم الأمويين إلى الله عز وجل، كما يأخذ من التاريخ الإسلامي ما عرضه حول فريق الأنصار الذين " آووا ونصروا " وذلك في تذكير الخليفة بفضله على الأمويين، حيث هاجم عبدالرحمن بن حسان بن ثابت انتصارًا للأمويين واستخفافًا بالأنصار وانتقامًا منهم !!

ويبدو أن النزعة الجمعية قد سيطرت على الأخطل بشكل يقترب به من منطق عمرو بن كلثوم في الجاهلية، فكلاهما تغلبي سيطرت عليه نزعة الفخر، ولكن الأخطل مزج في هذا الفخر ـ بحكم طبيعة الولاء ـ حين جمع بذلك بين قضايا الذات والجماعة والممدوح، فهو يمدح الخليفة بأصالة نسبه، كما يمدح بني أمية برفعة المكانة والأصالة، ليبني على ذلك ـ كله ـ الصورة التي عرض فيها فضائل الشجاعة والبطولة، حيث نفي عنهم طابع الفحش، أو إتيان المنكر في بطولاتهم في نجدة الرعايا وإغاثتهم. وهنا يتداخل الموقف الذاتي مع الجمعي، لاسيما حين يذكر الشاعر فضله على الأمويين، وذلك في أعقاب

اعترافه بفضلهم عليه، وما كان لهم من نعم طالما أسرفوا في تعميمها، دون أن يصحبها مَنٌّ ولا أذى، وبذلك قام الشاعر بدور الداعية السياسي في حدود منظومة الفضائل الموروثة وما أضيف إليها من الحس الإسلامي المعجمي، ولكن هذا الدور السياسي يزداد وضوحًا حين يجعل الأخطل من نفسه ناصحًا للخليفة الأموي، فيحذره من زفر بن الحارث، ويستغل الموقف ليتقرب إلى الخليفة، وليقرب إليه قومه التغلبيين، وليضرب أعداءه وأعداء قومه من (القيسيين) من خلال الخليفة ـ ذاته ـ، وليستكمل لوحة الغضب بذلك الهجاء الذي يتعرض به لقوم جرير، فيُضفي عليهم من صفات الذل والهوان والضعف ما يحقر من شأنهم بصورة مخزية مزرية.

وهكذا يلفت نظرنا في القصيدة ما صنعه الشاعر بين موضوعاتها المتعددة، وإن كانت ـ مع هذا التعدد ـ قد تحققت فيها وحدة نفسية مبررة ومقبولة تصدر عن عواطف متسقة بعضها مع البعض، بلا متناقضات، بل تزداد ثقة الشاعر بنفسه حين يتحاور من هذا المنظور النفسي على مستوى ثلاثة موضوعات استطاع معالجتها من خلال الصياغة الجمالية التي توقف عندها عبر لوحات القصيدة.

أما عن الأداة التصويرية فقد بدت متميزة عند الشاعر، حيث توقف عند المصادر المختلفة يستلهم منها مادته، ويوفق بينها في صوره التي يرسمها من خلالها؛ الأمر الذي أدى إلى ظهور التراث بجوار الواقع الفردي الخاص، فإذا بهموم الشاعر وتجاربه تظهر في سياق فخره بنفسه وقومه، وفي هجائه للقيسيين وبني يربوع.

أما عن مستوى الصور فقد لجأ إلى مستويات متنوعة؛ فكان التشخيص

عنصرًا بارزًا في الصورة، وإلى جواره برزت التشبيهات والكناية التي خص بها كرم الأمويين، مصورًا سرعتهم في نجدة المستغيث، ومصورًا تمكنه من طاقات اللغة التصويرية، وحسن إخراجها.

ولم يقف هذا التصوير حائلاً دون الاستخدام المباشر، أو انتشار الصيغ التقريرية للألفاظ، ولكن الشاعر وزع الصورة والتقرير حسب طبيعة موقفه من نفسه، أو قومه، أو ممدوحه، حيث استطاع أن يزاوج ــ في هدوء ــ بين أشياء كثيرة، بدا أولها في التراث والعصر، والثاني في ذات الشاعر وقومه وممدوحه، والثالث بين تلك الموضوعات الشعرية المختلفة التي صاغها من خلال خط نفسي دقيق يربط بينها ويشد بعضها إلى البعض في صورة فنية محكمة البناء دقيقة الصياغة.

وتبقى هذه القصيدة من الأهمية التاريخية بما يمكن أن نحدد ملامحه في :

١- التقاء حديث المدح بالسياسة صورة متميزة في القصيدة الأموية.

٢- ارتقاء الأخطل إلى درجة مرموقة بين فحول الشعراء، استطاع من خلالها أن يصل إلى منزلة عليا لدى خلفاء بني أمية.

٣- محاولات الأخطل في ظلال نصرانيته، وتحت ظلال المؤثرات الإسلامية التي آثر عرضها في القصيدة دون إشارة واحدة إلى أي من معالم نصرانيته.

٤- تقبل الخلافة الأموية للأخطل، على الرغم من النصرانية التي تعصب لها ــ أحيانًا ــ مما يدل علىّ رغبة الخليفة في ضمان الدعاية السياسية له، مما جعله يرفع مكانة هذا الشاعر ــ تحديدًا ــ ليصبح شاعر البلاط الأول.

٥- تمكن الأخطل من عرض لوحات كثيرة تجعل القصيدة ـ من حيث الظاهر ـ مفككة، ولكن الرابط النفسي يجمع بين جزئياتها ربطًا محكمًا، حيث يتسق مع ذاته وواقعه وتوجهاته.

٦- استطاع الأخطل أن يفسح المجال لذاته الفردية والجمعية بين الأبيات في لوحة الفخر، كما استكملها عبر لوحة المديح، حين استدعى الخليفة على زفر بن الحارث القيسي.

٧- ثم استطاع الأخطل أن يترك من المواقف الفنية ما يمتاز به، خاصة في تلك الاستدارة التي عرضها في أربعة أبيات، على مستوى فحول الشعراء في إجادة عرضها.

قصيدة الأخطل

خـفَّ القَطـينُ فَرَاحُـوا منـكَ أو بَكـرُوا

وأزعجَـتْهم نـوىً فـي صَـرْفِهَا غِيَـرُ

كـأنَّني شـاربٌ يـومَ اسـتُبِدَّ بهـم

مِن قَرقَـفٍ ضُـمِّنَتْها حِمْـصُ أو جَـدَرُ

جـادَتْ بنـا مـن ذَوات القـار مُتْرعـةٌ

كلفاءُ ينحَـتُّ عـن خُرطومِهـا المَـدَرُ

لـذٌّ أصـابَتْ حُمياهـا مقاتلـه

فلَـمْ تكَـدْ تَنْجَلـى عـن قَلبِـهِ الخَمـرُ

كـأنَّني ذاك أو ذوُ لَوْعَـة خَبَلَـت

أوصـالَهُ أو أصَـابَتْ قلبَـهُ النُّشَرُ

شـوقًا إلـيهم ووجـدًا يـوم أُتْـبِعُهُم

طَرْفـي ومـنهُم بجَنْبَـيْ كوكـبٍ زُمَـرُ

حثُّـوا المَطِـيَّ فولَّتْنـا مناكبَهـا

وفـي الخُـدور إذا باغَمْتَهَـا الـصوَرُ

يُنبـرِقنَ للقـوم حتـى يَخْتَبِلْـنَهم

ورأيُهُـنَّ ضَـعيفٌ حـينَ يُخْتَبَـرُ

يـا قاتـلَ اللهُ وَصْـل الغَانيـات إذا

أيقَّـنَّ أنَّـك ممَّـن قـد زَهَـا الكِبَـرُ

أعرضْــنَ لمّــا حنَــي قوســي مُوَتِّرُهــا

وابْــيَضّ بَعْــدَ ســوادِ اللِّمـــةِ الــشَّعَرُ

مــــا يرعـــوينَ إلــــى داعٍ لحَاجَتِـــه

ولا لهُنّ غيــر مجــيء الــسِنَّةِ الخُــضَرُ

فـــالعَيْنُ عَانيـــةُ بالمـــاءِ تــسفحهُ

مــن نيَّــةٍ فــي تلاقــي أصْــلها ضَــرَرُ

مُنْقَــضبين انقــضابَ الحَبْــل يتعــبُهم

بين الــشَّقيق وعــين المقْــسِمِ البَــصَرُ

حتــى هَــبَطنَ مــن الــوادي لغــضْبَته

أرضٌ تحــلُ بهــا سَــيبانُ أو غُبَــرُ

حتــــى إذا هُــــنَّ القَـــصيم وقَـــدْ

أشرَفْنَ أو قُـل : هــذا الخنــدق الحَفــر

وقَعْــن أصْــلاً وعُجْنَــا مــن نجائبنــا

وقــد تُحُــيِّن مــن ذي حاجــةٍ سَــفَرَ

إلـــى امــرىءٍ لا تُعـــدِّينا نوافلـــهُ

أظفـــره الله فليهنـــئ لـــه الظَّفَــرُ

الخـــائضُ الغمــر والميمُــون طــائرُه

خليفـــةُ الله يُسْتَــسقَى بـــه المَطَــرُ

والهَـــمُّ بعـــدَ نَجِـــيِّ الـــنفسِ يبعثُـــه
بـــالحَزْمِ والأصْـــمَعان : القلـــبُ والحَـــذِرُ
والمـــستمرُّ بـــه أمـــرُ الجميـــع فَمَـــا
يَغتَـــرُّه بعـــد توكيـــد لـــه غَـــرَرُ
ومـــا الفـــراتُ إذا جاشَـــتْ حَوالِبُـــهُ
فـــي حافَتَيْـــه وفـــي أوســـاطه العُـــشَر
وذعذعتْـــهُ ريـــاحُ الـــصَّيْف واضـــطربت
فـــوقَ الجَـــآجِيء مـــن آذيِّـــه غُـــدُر
مـــستحنفرٌ مِـــنْ جبـــال الـــروم يَـــستُرُه
منهـــا أكـــافيفُ فِيهـــا دُونَـــه زَوَرُ
يومًـــا بـــأجودَ منـــه حـــين تـــسألُهُ
ولا بـــأجهرَ منـــهُ حـــين يُجتهَـــرُ
ولـــم يـــزَلْ بـــك واشِـــيهم ومكـــرُهُمُ
حتى أشاطُوا بغَيْـــبٍ لحْـــمَ مـــن يَـــسَرُوا
فمَـــنْ يكُـــنْ طاوِيًـــا عنَّـــا نَـــصيحتَهْ
وفـــي يدَيْـــه بـــدُنْيا غيرِنـــا حـــصَرُ
فهْـــوَ فـــداءُ أميـــر المـــؤمنين إذا
أبـــدى النواجـــذَ يـــومٌ باســـلٌ ذَكَـــرُ
مفتـــرشٌ كـــافتراشِ اللَّيْـــث كَلْكَلَـــه
لوقعـــةٍ كـــائنُ فيهَـــا لَـــهُ جَـــزَرُ

مُقَــــدِّمُ مِــــائتَيْ ألــــفٍ لمنزلـــةٍ

مـــا إنْ رأىَ مـــثلَهم جِـــنٌّ ولا بَـــشَرُ

يغـــشَىَ القنـــاطِرَ بينيهـــا ويهـــدِمُها

مـــسَوَّمٌ فوقَـــهُ الرايـــاتُ والقَتَـــرُ

حتـــى تكـــونَ لهـــم بـــالطَّفِّ مَلْحَمَـــةٌ

وبالثُّوِيَّـــة لـــمْ ينَـــبضْ بهـــا وتـــرُ

وتـــستبينُ لأقْـــوامٍ ضـــلالتُهُمْ

ويـــستقيمُ الـــذي خـــدِّه صَـــعَرُ

والمـــستَقِلُّ بأثْقَـــال العـــراق وقـــدْ

كانـــتْ لـــه نِعْمَـــةٌ فـــيهم ومُـــدَّخَرُ

في نبْعَـــةٍ مـــن قـــريش يعْـــصِبُونَ بهـــا

مـــا إن يُـــوازىَ بـــأعلى نبْتِهـــا الـــشَّجَرُ

تعلُـــو الهـــضابَ وحلّـــوا فـــي أرومتهـــا

أهلُ الربّـــاء وأهـــلُ الفخْـــر إنْ فَخَـــرُوا

حُشُدٌ على الحـــق، عيَّـــافُو الخَنـــا أُنُـــفٌ

إذا ألمَّـــتْ بهـــم مكروهـــةٌ صَـــبَرُوا

وإنْ تَجَـــدَّت علـــىَ الآفـــاق مُظْلِمَـــةٌ

كـــان لهـــم مَخْـــرَجٌ منهـــا ومعتـــصَرُ

أعطـــاهمُ اللهُ جَـــدًّا يُنْـــصَرونَ بـــه

لا جَـــدَّ إلاَّ صَـــغيرٌ بعـــدُ مُحْتَقَـــرُ

لـــم يأشِـــروُا فيـــه إذْ كـــانُوا مَوَلِيَـــهُ
ولـــو يكـــونُ لقـــومٍ غيـــرَهم أشِـــرُوا

شُـــمسُ العَـــداوةِ حتـــىً يُـــستَقَادَ لَهُـــمْ
وأعظـــمُ النَّـــاس أحلامًـــا إذا قَـــدَرُوا

لا يـــستقلُّ ذَوُو الأضْـــغَان حَـــرْبَهُمُ
ولا يُبَـــيَّنُ فـــي عيـــدانِهم خَـــوَرُ

هـــم الـــذين يبـــارُونَ الريـــاح إذا
قَـــلَّ الطعـــامُ علـــى العـــافِين أو قَتـــرَوا

بنـــي أميـــةَ نُعمـــاكم مجلِّلـــةٌ
تمَّـــت فـــلا مِنَّـــةٌ فيهـــا ولا كَـــدَرُ

بنـــي أميـــةَ قـــد ناضَـــلتُ دونكـــمُ
أبنـــاءَ قـــوم هُـــم أووْا وهـــم نـــصروا

أفحمتَ عـــنكم بنـــي النجَّـــار قـــد علِمَـــتْ
عليـــا مَعَـــدُّ وكـــانوا طالمـــا هـــدروا

حتى استكانوا وهُمْ منـــى علـــى مـــضَضَ
والقـــول ينفـــذُ مـــالا تنفـــذ الإبـــر

بنـــي أميـــةَ إنِّـــي ناصـــحٌ لكـــمُ
فـــلا يبيـــتَنَّ فـــيكم آمِنًـــا زُفَـــرُ

واتخـــذوه عـــدوا إن شـــاهَدَه
وما تغيَّـب مـن أخْلاقِـه دَعَـرُ
إن الـضغينة تلقاهـا وإنْ قـدُمَتْ
كـالعُرِّ يكمُـنْ حينًـا ثـم ينتـشر
وقـد نُـصِرت أميـر المـؤمنين بنـا
لمـا أتـاك بـبطن الغُوطَـة الخبـرُ
يعرفونَـك رأس ابـن الحبـاب وقـد
أضحى وللسيف فـي خيشومه أثَـرُ
لا يـسمع الـصوتَ مـستكًا مـسامِعُه
ولـيس ينطـقُ حتـى ينطلـقَ الحجَـر
وقـيسَ عـيلانَ حتـى أقبلـوا رقَـصاً
فبـايعوكَ جهـارًا بعـدما كفـروا
فـلا هـدىَ اللهُ قيـسا مـن ضـلالتهم
ولا لعًـا لبنـي ذكـوان إذ عَثَـرواْ
ضجوا من الحـرب إذْ عـضت غـواربهم
وقيسُ عـيلانَ مـن أخلاقهـا الـضجرُ
كـانوا ذوي إمـةٍ حتـىً إذا علقـتْ
بهـم حبائـلُ للـشَّيطان وابتهـروا :

صُـكُّوا علـى شـارفٍ صـعبٍ مراكِبُهـا
حـصَّاء لـيس لهـا هُلـبٌ ولا وَبَـرُ

ومـا سـعىَ مـنهمُ سـاعٍ ليُـدرِكَنَا
إلا تقاصَـرَ عَنَّـا وهـوَ مُنْبَهِـرُ

أمـا كليـبُ بـنَ يربـوعَ فلـيسَ لهـم
عنـد المكـارم لا وِردٌ ولا صَـدَرُ

مُخلَّفـونَ ويقـضي النـاس أمـرَهمُ
وهم بِغيْبٍ وفـي عميـاءَ مَـا شَـعَروا

ملطَّمـونَ بأعقـارِ الحِيـاض فمـا
ينفـكُّ مـن دارِمـىٌّ فـيهمُ أثَـرُ

بئسَ الـصُّحَاةُ وبـئسَ الـشَّرْبُ شَـرْبَهُمُ
إذا جَـرى فـيهمُ المُـزَّاءُ والـسَّكَرُ

قـومٌ تناهـتْ إلـيهم كـلُّ فاحـشةٍ
وكـلُّ مُخْزِيَـةٍ سُـبَّتْ بهـا مُـضَرُ

الآكِلـونَ خبيـثَ الـزَّاد وحـدَهُمُ
والسائلونَ بظَهْرِ الغَيْـب : مـا الخَبـر ؟

قـد أقـسمَ المجـدُ حقًّـا لا يحـالفهم
حتـى يحـالفَ بطـن الرَّحَـةِ الـشَّعَرُ

دالية العذرى

(جميل بن معمر)

ألاَ لَيْـــتَ أيــــامَ الـــصَّفاءِ جديـــدُ
ودهــــراً تــــولىَّ يـــا بُثَـــيْنَ يعـــود
فَنْغنـــيَ كمـــا كُنـــاً نكـــونُ وأنـــتُمُ
صـــديقٌ وإذا مـــا تبـــذُلين زَهيـــدُ
وما أنـسَ م الأشـياء لا أنْـس قولها
وقد قرُبَـتْ نِـضْوى : أمِـصْرَ تُريـد ؟
ولا قولَهــا لـــولا العيـونُ التـي تَـرىَ
أتيتُــك فاعـــذرني فَــدَتْكَ جُــدود
خليليَّ مـا أخْفـى مـن الوَجْـد ظـاهِر
ودمعـــى بمـــا أخْفِـــى الغَـــداةَ شَـــهِيد
ألا قـــد أرى واللهِ أنْ رُبَّ عَبْـــرَةٍ
إذا الــدَّار شــطَّت بينَنَــا ســتَزِيدُ
إذا فكَّـرتَ قالـتْ قَـد ادرَكْـتُ وُدَّهُ
ومـا ضـرَّني بُخْلِـي، فكيـفَ أجَـود ؟
فلو تُكْـشَفُ الأَحـشاءُ صـودِفَ تحتَهـا
لبَثْنَـــةَ حـــبٌ طـــارِفٌ وتَليـــدُ

إذا قلتُ ما بي يا بثينة قاتلي

من الحب قالت : ثابتٌ ويزيدُ

وإنْ قلتُ رُدّي بعضَ عَقْلي أعِشْ به

مع الناس قالت : ذاكَ منكَ بَعِيدُ

فلا أنا مردود بما جِئت طالباً

ولا حبُّها فيما يَبيد يَبيد

جزتكِ الجوازي يا بثين مَلامَةً

إذاَ ما خليلٌ بانَ وهو حَميد

وقلْتُ لها : بيْني وبينكِ فاعْلَمي

من الله ميثاقٌ له وعُهُود

وقد كانَ حُبِّيكُمْ طريفاً وتَالِدًا

وما الحبُّ إلا طارفٌ وتَليد

وإنَّ عروضَ الوَصْل بيني وبيْنَها

وإنْ سَهَّلَتْه بالمُنى لَصعود

فأفنيتُ عَيْشي بانْتِظار نَوالِها

وأبلَيْتُ ذاك الدهرَ وهو جَديدُ

ألا ليتَ شعري هل أبِيتَن ليلة

بوادي القرى، إنِّي إذًا لسَعيد

وهَـلْ أهـبِطَنْ أرضًـا تظـلُّ رياحُهـا
لهـا بالثَّنايـا القَاويـات وَئِيـدُ
وقد تلتقـي الأهـواءُ مـن بَعْـدِ يَأْسـةٍ
وقَـدْ تُطْلَـبُ الحاجـاتُ وهْـيَ بَعِيـدُ
وهـل أَزْجُـرَنْ حرفًـا عَـلاةً شِـمِلَّةً
بخَـرْقٍ تُبَارِيهـا سَـوَاهِمُ سُـودُ
عَلـىَ ظَهْـر مرهُـوبٍ كـأنَّ نُشوزَهُ
إذا جَـازَ هُـلاَّكُ الطريـق رُقُـود
فمَنْ يُعْـطَ فـي الـدنيا قرينًـا كمثلهـا
فـذلكَ فـي عَـيْش الحَيـاة رشـيدُ
يقولـونَ : جاهـد يـا جميـلُ بغَـزْوَةٍ
وأيَ جهـادٍ غيـرَهُنَّ أُريـدُ
لكـلِّ حـديثٍ بيـنهنَّ بـشاشةٌ
وكـلُّ قتيـلٍ بيـنهنَّ شَـهِيدُ
ومَن كـان مـن حبـيٍّ بثينـة يَمتَـرى
فبرقـاءُ ذِي ضـالٍ علـىَّ شَـهِيدُ
أَلَـمْ تَعْلَمـي يـا أُمَّ الـوَدْع أنَّنـي
أضـاحِكُ ذكِـرَاكمْ وأنـتِ صَـلُودُ

المحتويات

طبع بدار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت: ٢٧٩٤٢٠٧٩

تحليل النصوص

الجزء الأول